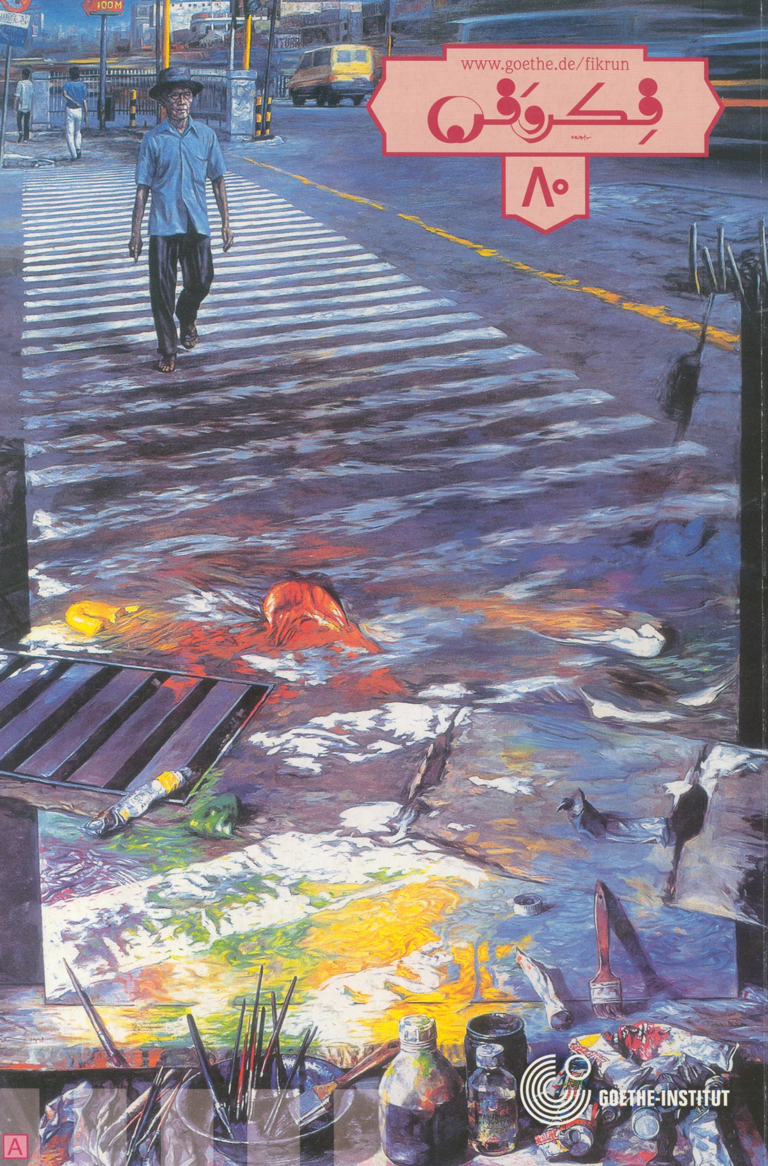


www.goethe.de/fikrun
فكر وفن
٨٠
GOETHE-INSTITUT
100 M



Surya Wirawan: Untitled. Drawing on paper, 22 x 30 cm, 1997.
Reproduction from the book: Outlet. Yogyakarta within the Contemporary Indonesian Art Scene.
Cemeti Art Foundation, Yogyakarta 2001

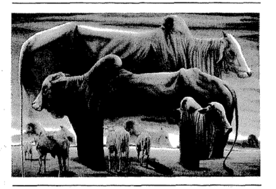
وسائل الإعلام لا تني تتعولم، وخير مثال على ذلك هو قناة الأخبار الأمريكية الـ «سي إن إن»، حيث يمكن للمرء استقبالها في كل غرف الفنادق في جميع أنحاء المعمورة. وأخذت قنوات أخرى، كالـ «بي بي سي» البريطانية أو الـ «دويتشه فيلّه» الألمانية، تحذو حذو المحطة الأمريكية. وتتطلب عولمة وسائل الإعلام، من ناحية، أن تكون هناك لغة موحدة، ومن ناحية ثانية، أن تكون هناك أخبار لها أهمية عالمية أو بالأحرى تعطى هذه الأهمية، كالانتخابات الأمريكية أو الحرب في العراق التي ما زالت تحصد أرواح أناس من أمم مختلفة. ورغم كل ما قلناه فإن وسائل الإعلام العالمية لا تزال في بداياتها. فبخلاف أخبار الكوارث والمعلومات الاقتصادية، لم تقدم هذه القنوات التلفزيونية حتى الآن أشياء كثيرة ذات طابع عالمي. وحتى في مجال الرياضة، إذا ما استثنينا المسابقات الدولية والألعاب الأولمبية وبطولات كرة القدم العالمية، فإنّ الموضوعات غالباً ما تكون محلية جداً. وتبدو الثقافة الغائب الأكبر عن عمل وسائل الإعلام العالمية. وهذا هو الشيء الأكثر إدهاشاً، إذ أن الثقافة كانت هي وسيلة وموضوع التواصل بين الشعوب منذ القدم. فقبل قناة الـ «سي إن إن» بأربعة آلاف سنة، تجولت أسطورة طوفان أرض الرافدين حول العالم. وقبل ٢٥٠٠ سنة من اكتشاف الإنترنت انتشرت ملاحم هوميروس وأفكار أرسطو وفن النحت اليوناني في كل أنحاء المعمورة، ومن بعدها القرآن وقصص ألف ليلة وليلة. وأبداً ما كانت الوسيلة هي الرسالة. فالأدب مثلاً هو وسيلة التبادل الثقافي ولكنه نفسه ما يتم تبادله. ويثبت الانتقال الرائع لأمثولات كـ «كليلة ودمنة» أو حكايات «ألف ليلة وليلة» التي ترجع في بعض أصولها إلى الصين، مدى فعالية وتأثير الأدب بين الشعوب.

ومن المحتمل جداً أن يكون مستقبل وسائل الإعلام العالمية متركزاً في المجال الذي كان في الماضي عالمياً وهو الثقافة. ربما لن نصدق ذلك الآن نظراً للتدفق الهائل للأخبار وطوفان الإثارة في وقتنا الراهن. مجلة «فكر وفن» ليست مجلة ثقافية عالمية تتناول موضوعات من الثقافة الألمانية ومن الثقافات الإسلامية فحسب، بل هي نفسها ظاهرة ثقافية. ولا يرجع ذلك فقط إلى مصمم الجرافيك الرائع ميشائيل أ. كروب الذي يقوم كل مرة بإبداع عمل فني جديد من خلال الصور التي تقدمها له هيئة التحرير، وإنما لأن «فكر وفن» ورغم صدور الطبعة العربية منذ أربعين عاماً، أخذت تتحول تدريجياً إلى مشروع عالمي. وفي الواقع ليست هناك إمكانية أخرى غير ذلك حيث أنها سبقت المجلات الأخرى إلى العالمية. فالمجلات الثقافية الدولية القليلة الموجودة تُنشر كلها تقريباً بلغة واحدة وتدور في سياق ثقافي معين ومحلي، كنيويورك أو باريس. «فكر وفن» لا تعتمد على القراء المحليين بل هي تتوجه إلى القارىء الآخر. وجل ما نصبو إليه هو أن نصل إلى القراء في كل أنحاء العالم، لذا نسعى إلى خلق خطاب مشترك بين القراء من أصول مختلفة. ومن يظن الآن أن ذلك غير قابل للتحقق، فلينتظر ردود فعل قرائنا على صورة غلاف هذا العدد التي قامت فنانة إندونيسية بتصويرها. صورة الغلاف تلك والسؤال الذي تثيره حول ما هو مسموح به في الفن وما هو غير مسموح، سيوضح الاختلافات الثقافية بدقة شديدة، ولن تضيع الأمور في إطار المجردات، بل سيظل التركيز على موضوع محدد، وهو الحوار تحديداً.

أدباء من أصول غير ألمانية يكتبون بالألمانية











الديوان الشرقي - الغربي

الغلاف الأمامي: *Paul Kadarisman: In_08, 2004.*
الغلاف الخلفي: *Dede Eri Supria: The Crossing, 1998.*
200 x 150 cm. Oil on canvas. Reproduction from the catalogue Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien. SNP Editions, Singapur 2004.

الفن الأندونيسي



كتب . نشاطات ثقافية

المقالات المنشورة في العدد لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر هيئة التحرير ومعهد غوته.

فكر وفن

FIKRUN WA FANN, Nr. 80, 43. Jahrgang, 2004

فكـر وفـنّ، عدد ٨٠، السنة الثالثة والأربعون ٢٠٠٤

Herausgeber: Goethe-Institut e.V.
الناشر: معهد غوته

Redaktionsleitung: Stefan Weidner
إدارة التحرير: شتيفان فايدنر

Redaktion: Ahmad Hissou, Stefan Weidner
التحرير: أحمد حسو، شتيفان فايدنر

Korrektorat: Ahmed Farouk, Ahmad Hissou
المراجعة اللغوية: أحمد فاروق، أحمد حسو

Layout: Graphicteam Köln - Bonn, Michael Krupp
الإخراج الفني: ميشائيل كروب، بون

Satz und Gestaltung: M. Amin Mohtadi, Mohtadi Verlag, Köln
الصف والإخراج الفني: م. أمين المهتدي، المهتدي للنشر، كولونيا

Bildassistenz: Hella Roth
خدمة الصور: هيلا روث

Druck: Köllen Druck + Verlag, Bonn
الطباعة: كولن للطباعة والنشر، بون

Kasparstr. 41
D-50670 Köln
عنوان هيئة التحرير:

E-Mail: البريد الإلكتروني:
Fikrwafann@aol.com

ISSN 0015-0932

Internet: إنترنت:
www.goethe.de/fikrun

«فكر وفن» مجلة ثقافية تصدر مرتين في السنة وتوزع مجاناً. يحق لأصحاب المكتبات أن يبيعوها بسعر لاتتجاوز قيمته ٢,٥ يورو/ دولار



Karin E. Yeşilada كارين أي. يسيلادا

أدباء ناطقون بالألمانية

مدخل إلى أدب المهاجرين في ألمانيا

لقد خرج أدب الأجانب وأدب أولئك الذين استدعتهم ألمانيا، سابقاً، للعمل فيها من عشه القديم فخلق لنفسه مكانة معترفاً بها في سوق الكتب. ومع هذا، لا يزال الأكاديميون والنقاد في المجتمع الألماني يتجاهلون هذا الموضوع بإصرار وعناد ملحوظين. وما خلا بعض النقد الإيجابي الذي يحظى به مؤلفون أمست كتبهم في قائمة الكتب الأكثر مبيعاً، أعني أدباء من قبيل رفيق شامي أو عاكف بيرينجي Akif Pirinçci والاتجاهات النظرية الجديدة الدارسة لآداب الشعوب الأخرى ، نعم ما خلا هذا وذاك لا يزال الأدب المهاجر بعيداً عن بؤرة الاهتمامات.

رعايا الإمبراطوريات القديمة يردون بالكلمة المكتوبة

نظرة أخيرة على هذه المدينة،
فهذه ليست أول مرة
أغادرها،
كما لو كنتُ رجلاً،
خرج طلباً لاقتناء علبة سجائر.
المهاجر،
هو مَنْ حط الرحال لمدة طويلة من الزمن.

مستقاة من: سعيد، «غربتي حيث أموت».

Wo ich sterbe ist meine Fremde, Kirchheim Verlag 1983.

حول الخروج طلباً لشراء السجائر وحول الكتابة

لقد ظل الشاعر الذي كتب هذه الأبيات خارج الوطن فعلاً. فهو كان قد قدم من إيران إلى ألمانيا ليس طلباً للسجائر (فقط)، بل جاء إليها للدراسة في جامعاتها ولتأليف الكتب ونشرها. ويتبوأ سعيد، حالياً*، مركز رئيس (نادي الكتاب الألمان P.E.N.-Club) ويمكننا أن ندخل بعض التحوير على البيت الأخير فنقول: الكاتب الألماني، هو مَنْ حط الرحال لمدة طويلة من الزمن.

وسعيد واحد من عدد لا يحصى من أولئك "الألمان ذوي الأصول غير الألمانية". وبعد الحرب العالمية الثانية، قدم إلى ألمانيا ملايين من البشر؛ وكانت الغالبية منهم جاءت للعمل، جاؤوا لأن إتمام المعجزة الاقتصادية الألمانية كان بأمس الحاجة إليهم. وإذا كان الألمان قد "استأجروا" هؤلاء الناس في ستينات القرن العشرين للعمل في مصانعهم برهة من الزمن، إلا أن هؤلاء "الضيوف" لم يأتوا إلى ألمانيا "من أجل العمل" فقط. إذ سرعان ما جلب عدد متزايد منهم الزوجة والأطفال مفضلين البقاء في ألمانيا على نحو دائم. لقد أمسوا مهاجرين في بلد دأب على رفض استقبال الهجرة إليه. كما جاء إلى ألمانيا مَنْ كان قد أنهى دراسته الثانوية رغبة في مواصلة الدراسة الجامعية فيها. وفي كثير من الحالات جاء إلى ألمانيا

الحرة فنانون أيضاً وذلك لأنهم كانوا يشعرون بوطأة الظروف السياسة في أوطانهم. لقد استقر الكثير من هؤلاء في ألمانيا فأصبحوا جزءاً من الطليعة المثقفة في البلاد. فمسميات من قبيل: عمال أجانب ومقيمون أجانب ومهاجرون ولاجئون ليست في الواقع سوى مصطلحات مختلفة لظاهرة واحدة. وعملياً أصبحت ألمانيا في يومنا الراهن بلد هجرة (أي بلداً يهاجر إليه الأجانب للاستقرار فيه على نحو دائم)، حتى وإن كانت هذه الظاهرة لا تلقى تأييد الدولة ولا ترحيب المجتمع. من هنا فقد غدا المرء يتحدث عن «المواطنين الأجانب» رغبة في التأكيد على أن القوم كانوا ولا يزالون أجانب، وتعبيراً عن الأمل في أنهم سيهاجرون إلى مكان آخر في يوم من الأيام. ومهما كان الحال، فالأمر الواضح هو أن ثمة تغيرات عديدة طرأت على ألمانيا بفعل الهجرة. لقد غدت ألمانيا أكثر تنوعاً سواء تعلق الأمر بالحياة الثقافية أو بأنماط الطعام أو غير ذلك من مجالات الحياة اليومية. فنحن أمسينا نأكل على مائدة المطعم اليوناني أو الإيطالي، ونشاهد على الشاشة المرئية ونسمع في وسائل الإعلام المسموعة برامج يقدمها رجال ونساء ألمان من أصول أفريقية وهندية ونصغي إلى الأغنية الناطقة بالألمانية "أنت نجمة صباحي" التي يغنيها ابن مهاجر تونسي، ونقرأ قصصاً بوليسية بقلم كتاب أتراك؛ أضف إلى هذا كله أن رئيس النادي الألماني (P.E.N.-Club) ألماني ولد في طهران عام ١٩٤٧. هل يقوم رعايا الإمبراطورية بهجوم معاكس فعلاً - The Empire strikes back!؟

ولكن عن أية إمبراطورية يتحدث المرء؟ أيمكن أن يكون المقصود هو الإمبراطورية الثالثة (الإمبراطورية الألمانية إبان حكم النازيين)؟ أم أن المقصود هو الإمبراطورية العثمانية؟ خلافاً للدول الأوروبية الأخرى، بريطانيا وفرنسا أو هولندا، التي يمكن أن ينسحب عليها هذا المصطلح المتداول في البحوث المتأخرة حول العصر الاستعماري، لم تكن الإمبراطورية الألمانية قوة استعمارية ذات أبعاد واسعة، ولذا يكاد الاستعمار الألماني ألا يجد أي صدى أدبي. إلا أن الأمر يختلف بالنسبة للدول الاستعمارية القديمة، فثقافاتها تظهر على نحو بين في كتابات أبناء الشعوب التي كانت مستَعمَرة في الزمن الغابر. فهذه الشعوب حررت نفسها من الظلم فراحت، لأول مرة في التاريخ، تتحدث بصوت جهوري عن حقبة الاستعمار. ويتوجه هذا الصوت صوب أولي الهيمنة السابقين وصوب مَنْ اضطهدوا هذه الشعوب أو، وبكل بساطة، صوب عامة الناس في البلد المعني. إن هذه الشعوب تريد أن تُطلع هؤلاء جميعاً على الظلم الذي عانته، إنها تريد أن توجه الأنظار صوب تاريخها من خلال سردها لوجهة نظرها، أي أنها تريد أن تخلط الأوراق من جديد رغبة منها في إعادة كتابة التاريخ.

أيمكن لأمريكا المعاصرة أن تتجاهل مارتين لوثر كينغ؟ وإذا لم يكن كينغ أديباً، فإن أليس ووكر Alice Walker أديبة بلا ريب. فروايتها الموسومة «اللون البنفسجي Farbe Lila» غيرت منظورنا. فنحن لم نعد نفكر بالعم سام وهو يقيم في كوخه، بل أمسينا نفكر بـ سلي Celie، الحساسة الواثقة من نفسها وبـ وبي كولدبيرغ Woopie Goldberg، الممثلة التي تقمصت شخصيتها في فيلم سينمائي. لقد أمسينا ننظر للأمور من «المنظور الآخر»، أعني من خلال المنظور النقدي الذي ينظر الآخر من خلاله. ولكن هل أخذ الركن الأدبي في الصحافة الألمانية يسير على هذا النهج أيضاً؟ دعنا نأخذ أوروبا على سبيل المثال: حينما يمنح اتحاد الناشرين الألمان آسيا جبار جائزة السلام لعام ٢٠٠٠، هذه الكاتبة الجزائرية التي تُرجمت كتبها إلى الألمانية نقلاً عن الفرنسية، فلا مراء في أنه سيتبادر إلى الذهن في الحال العلاقة التي سادت في يوم من الأيام بين الدولة المستَعمِرة فرنسا ومستعمراتها في المغرب العربي. (لاحظ أيضاً أننا كنا قد قمنا قبل فترة وجيزة بعمل مشابه، وذلك حينما رحنا نرقص على نغمات أغنية «عايشة» لملك الراي الجزائري خالد. وكانت هذه الأغنية قد جاءت إلينا من فرنسا وبصحبتها موجة طاغية جعلت موسيقى الراي الجزائرية تهيمن على موجات الأثير الأوروبية ردحاً من الزمن. وحسب ما نتصور فإن بمقدورنا التكهن بالأسباب التي دفعت سلمان رشدي أو حنيف قريشي إلى الهجرة إلى بريطانيا العظمى. ولكن، كيف جاء عاكف بيرينجي إلى ألمانيا؟ هل قدم هو أيضاً من مستعمرة سابقة. أتمنحنا، يا ترى، رواياته المنظور الآخر؟

وبما أن الشعار المرفوع عقب نهاية الحركة الاستعمارية هو أن رعايا الإمبراطوريات يقومون بهجوم معاكس، ولما كنا قد عقدنا العزم على تحويره ليكون رعايا الإمبراطوريات يردون بالكلمة المكتوبة، لذا يتعين علينا والحالة هذه أن ندقق سائلين: أية إمبراطورية يقصد المرء؟ فالواضح هو أن آباء وأجداد سعيد لم يعانوا في أي يوم من الأيام من جور أو اضطهاد إمبراطورية ألمانية؛ وينطبق الأمر ذاته على كتاب آخرين من قبيل أمينة سفغي أوزدامار ورفيق شامي، فآباؤهم وأجدادهم لم يكونوا، أبداً، عرضة لاضطهاد مستعمرين ألمان. من هنا من حق المرء أن يسأل عن السبب الذي يدفع هؤلاء للحديث عن الحقبة ما بعد الاستعمارية «Postcolonialism»؟ ومهما يكن، فالملاحظ هو أن بوسع المرء برغم هذا كله أن يدرج أدب المهاجرين في قائمة الأدب المناوىء للحركات الاستعمارية السابقة، وذلك لأن هناك أوجه شبه مختلفة تجمع بين الأدبين. من ناحية أخرى، فبما أن الانتقال من بلد لغرض الإقامة في بلد آخر صار يسمى، بعد نقاشات كثيرة، «هجرةً»، لذا فقد أضحى



«أفندي في مقهى باريسي»

Affandi: Bistro in Paris, 1953. Oil on canvas.
Reproduction from the catalogue:
Exploring Modern Indonesian Art.
The Collection of Dr Oei Hong Djien.
SNP Editions, Singapur 2004. © Oei Hong Djien 2004.

مصطلح أدب المهجر ألمانيـــاً على غـــرار الكثير من الكتـاب المهـــاجريـــن الذين اكـتسـبـوا الجنسيـة الألمانية. بهذا المعنى فإن أدب المهجـر قد أمسى «أدباً ألمانياً» لا من حـيث اللغة فـقط، بل ومن حـيث المكان أيضـاً. ولكن مَنْ هم هؤلاء المؤلفـون والمؤلفـات الذين يكتـبون هذا الأدب؟ ومـا هي موضوعاتهم؟ ومـا هي الأجناس الأدبية المسيطرة على هذا الأدب؟ بما أن عدد هـؤلاء الأدباء والأديبات قد صـار يزيد على العشرات ولما كـان هؤلاء ينتمون إلى أصول مـختلفة ويجسـدون مشارب مـتعددة، لذا يتـعين على الباحث في أدبهم أن يوسع منظوره ليشمل مساحة عريضة. إلا أننا نود أن نركـز منظورنا علـى أدب اثنين من هؤلاء الكتـــاب، معتبرين إياهما بمثابة مثال معبر عن هذا الأدب، أعني أننا نود التركيز هاهنا على ماي آييم May Ayim أولاً، باعتبار أنها أشهر مـؤلفات الأدب الأفريقي ـ الألماني، هذا الأدب الذي لا يندرج فـي الواقع ضـمن أدب المهـــجـر، إلا أنه ينطوي، مع هذا، علـى زخم كبـيـر في إدانتـه للحـركـة الاستـعمارية السابـقة. ونود ثانياً تسليط الضـوء على ظافر شينوجاك، كونه يشكل الممثل الحق للأدب المهاجر. فبصفته تركيـاً، لا ينتمي شينوجـاك إلى أكبر أقليـة (تمارس التأليف الأدبي) في ألمانيـا فحـسب، بل هو يجسـد في داخل هذه «المجموعة» الجيل الثاني من الكتاب.

حول الإمبراطورية والغزارة

أمسى عمر أدب المهجر يبلـغ أربعة عقود. وفي سياق هذه العقود اكـتسب هذا الأدب أكثر فأكثـر سر المهنة والنجاح. فإذا كانت غـالبية المؤلفين قد درجت في البـداية على نشر إنتاجهـا ضمن مجمـوعات مشتركـة تضم عدداً من هؤلاء الكتاب، إلا أن دور النشر صارت تنشـر إنتاج الكثير منهم في مؤلفات خاصـة بكل واحد منهم. «ثلاثيات ـ برلين» و «الرباعيـات الشعـرية» و «مجمـوعات شـعرية»، هذه هي العناوين التي صارت تحـملها مؤلفـات البعض منهم (أعني مـؤلفين أتراك ـ ألمان من قـبيل الأدباء آراس أورين وظافـر شينوجـاك) من ناحية أخـرى هناك مؤلفون آخـرون أمست مؤلفاتهم في قائـمة الكتب الأكثر مبيعـاً، ولذا فقد صارت

دور النشر ترى فيهم مناجم للذهب (إننا نفكر في هذا السياق براوية الحكايات والقصص الشعبية للكاتب السوري ـ الألماني رفيق شامي أو بمؤلف القصص البوليسية الكاتب التركي عاكف برينجي). ومع أن أدب المهجر هذا قد خرج من المحيط الضيق وحاز على مكانة مرموقة في سوق الكتب، إلا أنه ظل يعاني من تجاهل النقد الأدبي الأكاديمي، الذي يمارسه أبناء الأكثرية في المجتمع. وهكذا، وخلافاً لما هو سائد في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا أو في فرنسا، نلاحظ أن ألمانيا قد ظلت متخلفة عن الركب، فهذا الأدب لا يحظى فيها بالاهتمام النقدي الذي هو جدير به. ولكن ما هو سبب هذا التجاهل يا ترى؟ أيكمن في تردي بعض النصوص من حيث الجودة الأدبية أم أنه يعود إلى طبيعة وفحوى التمرد الذي يعرب عنه بعض هؤلاء الكتاب؟ ففي وقت مبكر، أعني في ذلك الوقت الذي درج فيه بعض هؤلاء الكتاب على نشر مؤلفاتهم ضمن مجموعات ومختارات أدبية، كانت قد تبلورت آنذاك حركة ما يسمى بالأدب الناقم. لقد كان هذا الأدب يتمحور حول الشكوى وتوجيه الاتهامات ورثاء الحال من حين لآخر. نعم، لقد كان هناك مهاجرون يشكون من الصدمة الثقافية التي عصفت بهم ومن ضياع الوطن الأم ومن حنينهم لهذا الوطن ومن البرودة المسيطرة على ألمانيا (بالمعنى الحرفي والمعنى المجازي لهذه الكلمة) وأخيراً وليس آخراً من الوحدة التي يعانون منها في بلاد الغربة. من ناحية أخرى أدان هذا الأدب الاضطهاد والاستغلال النازلين بالعمال الأجانب والعنصرية التي يبديها الألمان حيال هؤلاء «الأجانب» الذين رأى فيهم البعض نزلاء غير مرغوب بهم بالرغم من أنهم ما جاؤوا إلى ألمانيا إلا بعد أن استدعتهم الحكومة الألمانية ذاتها. كما سادت هذا الأدب الشكوى من تجاهل المؤسسات الثقافية الألمانية له. من ناحية أخرى لا مراء أن من حقنا، نحن أيضاً، أن نعرب عن شكوانا من ضحالة بعض نصوص هذا الأدب الجديد. فليس كل نص كتبه الكتاب الأجانب باللغة الألمانية كان فتحاً أدبياً. وبغض النظر عن هذا كله، فقد خُصصت لهذا الأدب الجائزة الموسومة «Adalbert-von Chamisso-Preis» تشجيعاً للكتاب الأجانب الناطقين بالألمانية ـ من هنا فمن حق المرء أن يسأل عما إذا كان بالإمكان أن تُخصص مثل هذه الجائزة لأدب يعيش في العزلة؟

والأمر الثابت هو أن هناك أدب جديد كان قد تبلور على هامش المجتمع وأن هذا الأدب قد أخذ يحتل بالتدريج مكانه المناسب في الأدب الألماني الخاص بحقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية مجسداً بذلك المنظور الآخر. وهكذا فإذا كان ستين نادولني Sten Nadolny، باعتباره كاتباً ألمانياً، قد تحدث في روايته «سليم أو موهبة المحادثة Selim oder die Gabes des Redens» عن شخص تركي، فالملاحظ أن كتاباً أتراك (وإيطاليين وعرب...) كتبوا ولا يزال يكتبون هم ذاتهم روايات باللغة الألمانية تدور حول الأتراك والألمان وما سوى ذلك من مادة واسعة. بهذا المعنى، فقد غدا مَنْ كان بالأمس موضوعاً روائياً صار الآن هو نفسه مؤلفاً للروايات. وليس ثمة شك في أن بوسع المرء أن يقول: لقد أخذ الآخر يرد بالحروف المكتوبة.

أو أن: رعايا الإمبراطوريات قد أخذوا يردون بالكلمة المكتوبة ـ وإن كنا على علم بأن هذه المقولة المجسدة للمناوأة التي يكنها الأدباء للاستعمار تنطبق على الواقع الألماني بنحو غير مباشر فقط. إلا أنه لا يجوز أن يغيب عن بالنا أن لنشأة الدولة النازية (الرايخ الثالث) دور في خلق أدب الهجرة. فلو لم تقض الحرب على الملايين من الألمان بين قتيل ومعاق، أكانت ألمانيا بحاجة للعمال الأجانب عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية؟ فالعمال الأجانب جرى استدعاؤهم لأن المعجزة الاقتصادية الألمانية كانت بحاجة ماسة إليهم. ومع هذا، فإذا كان هؤلاء «الأجانب» يعانون من عدم الاعتراف بهم «كجزء من الأهالي Inländer»، وإذا كانوا ضحية للعنف العنصري الذي يمارسه المتطرفون اليمينيون ضدهم، وإذا كانوا شهوداً على ما يدور ثانية من حديث عن وجود «ثقافة ألمانية رئيسية» يتعين أن تهتدي بها ثقافات الأقليات المقيمة في ألمانيا (وهو موضوع أمسى، منذ أن طرحه على الملأ رئيس المجموعة البرلمانية التابعة للحزب المسيحي الديموقراطي فريدرش ميرتس في تشرين ثاني/نوفمبر ٢٠٠٠، مدار نقاشات واسعة على صدر الصفحات الثقافية في الصحافة الألمانية)، نعم إن جذور هذا كله تمتد إلى عمق الدولة النازية. ومع أن هذا الزعم ينطوي على شيء مثير للجدل، إلا أنه يناسب الأدب المتبلور في الحقبة ما بعد الاستعمارية، هذا الأدب الذي يدين أساليب الهيمنة السائدة ودولة الإمبراطورية الغابرة. وهكذا صرنا نقرأ أعمالاً ساخرة يكتبها أبناء الأقلية التركية ـ الألمانية، رغبة منهم في إدانة هذه العلاقات. ومن هنا فقد تبلور في الآونة الأخيرة جيل ما يسمى بـ «Kanaksta»، وهو مصطلح منحوت من «Kanak» أي: «أوباش»، المصطلح الذي كان يطلقه البعض إهانة للأجانب، ومصطلح «Attack» أي: «الهجوم». فبمناداتهم بـ: «Kanak Attack» أي: اهجموا أيها الأوباش. كان أبناء المهاجرين المهانين بالأمس يريدون أن يعبروا عن تمردهم على مجتمع الأغلبية. ويقف في مقدمة هذا الجيل الكاتب التركي ـ الألماني فريدون زايموغلو Feridun Zaimoglu (انظر صفحة ٢٨ من هذا العدد)، هذا الكاتب الذي صار عنواناً للتمرد والخروج على العرف والتقاليد ولكن بزي متحضر.

حول الانتقال من الأطراف إلى المركز

حينما يُبرز أدب مرحلة ما بعد الاستعمار ذاته من خلال موقفه حيال العلاقة القائمة بين المركز والأطراف، فلا مراء أن على المرء والحالة هذه أن يسأل عن موقف المهاجرين من أوروبا عامة وألمانيا على وجه الخصوص. والواضح هو أن هناك من يرى في ألمانيا «الفردوس الموعود» (Walhalla) المناسب للشاورمة (Döner) الأدبية. إلا أن الرأي الذي أفصح عنه إيليا ترويانوف Ilija Trojanow، «حول الأدب الألماني الآخر» في مقدمته لمختاراته الجديدة الحاملة نفس العنوان، استفزازي في ظاهره فقط، فهو ليس سوى تلخيص لمقولات قديمة أصلاً. ومهما كان الحال، فهناك كاتب آخر يتناول الموضوع في أبحاثه من وجهات نظر مختلفة، أعني ظافر شينوجاك، فهو يرسم في مقالات قصيرة «أطلساً لألمانيا ساخنة الطقس Atlas des tropischen Deutschland»، من ناحية أخرى فإنه قدم، عن عمد وعن سبق إصرار، مواقف مضللة في المحيط المجاور لأوروبا، رامياً من خلال ذلك بحث العلاقة البينية القائمة بين «بلاد الغرب» و «بلاد الشرق» على وجه الخصوص. وكان، في مؤلفه هذا، قد أماط اللثام عن هذه المسميات مؤكداً على أنها ليست سوى مسميات مصطنعة لا غير. من ناحية أخرى، فهناك مؤلفة تزعم أن: أوروبا لا وجود لها. والمؤلفة المقصودة هاهنا هي يوكو تافادا Yoko Tawada؛ وفي الواقع، فإن منظور هذه المؤلفة لا ينسب إلى أوروبا أية مكانة مركزية. كما تتخذ الشاعرة التركية زهرة شيراك موقفاً يتسم بهدم شعري ساخر فتقوم بتشويه الحقائق حينما تزعم أن أسطورة أوروبا هي أسطورة من نتاج مخيلة ذوي الأفكار الهدامة الناشطين في المؤسسات العلمية، أو حينما تؤكد أن الأنا الأوروبية تمني نفسها أن تكون في موقع مركزي Euroegozentrismus، أو حينما تدبج قصيدة عن العم في بلاد أوروبا (علماً بأن العم المقصود هاهنا هو عامل تركي لا يكل عن الحلم بأوروبا) أو حينما تقلب الحروف التي تكتب بها كلمة أوروبا رأساً على عقب لتجعل منها قلعة (ابروا Aporua) سخرية واستهزاء بأوروبا. في المدارات المحيطة بأوروبا ثمة حركة وتحولات ـ بكل معنى الكلمة. فعلى سبيل المثال كتب غيناي دال Güney Dal روايته «شارع أوروبا رقم ٥ / Europastrasse 5» عن الطريق المشهورة التي يسلكها العمال الأجانب وهم ذاهبون إلى تركيا؛ وكان سليم أوزدوغان قد تناول، بعد جيل، الموضوع أيضاً؛ فأبطال أحدث رواياته، أعني روايته الموسومة «في تموز»، والتي كانت قد تحولت إلى فيلم يحمل نفس العنوان، يسلكون، أيضاً، الدرب المذكور وهم في طريقهم إلى تركيا وإلى أعماق ذاتهم. ورواية «خان القوافل» هي أشهر روايات أمينة سفغي أوزدامار. وعنوان هذه الرواية طويل وينطوي على حركة ملحوظة بكل تأكيد: "الحياة ليست سوى خان للقوافل لها بابان، من إحداهما دخلت ومن الثانية خرجت". وتسرد المؤلفة في هذه الرواية نزوح أسرة من شرق الأناضول إلى استنبول مجتازة (تاريخ) تركيا. إلا أن الراوية تسافر في نهاية التاريخ وفي بداية بلوغها سن الرشد إلى أوروبا ـ علماً بأن هذه الظاهرة موضوع يكاد أن يتخلل كافة نصوص أوزدامار.

وحينما يتحدث أدب المهجر الألماني عن أوروبا، فإنه يقصد ألمانيا في المقام الأول؛ أي يقصد تلك البلاد التي أمست الأمل العظيم الذي يرنوا إليه كل الهاربين من ويلات الفقر والبطالة والاضطهاد السياسي أو الحروب. ولكن ما هي ألمانيا ـ أهي الجنة الموعودة فعلاً؟ وفي الواقع، فإن العناوين التي يسبغها المهاجرون على كتبهم تفصح عن العلاقة التي تربطهم بموطنهم الجديد: هللوا ليَّ، فأنا أسكن في ألمانيا! (إلا أن هذا العنوان لا يجوز أن يحجب عن ناظرينا أن شيناسي ديكمان قد رفعت صوتها بهذا النداء في سياق استهزائي ساخر)، ومهما كان الحال، فالواضح هو أن هذه الفرحة لا تسيطر على الجميع. فحسب رواية صليحة شاينهارد هناك مَنْ يتمنى توديع الجنة؛ وذلك لأن أمل الهجرة العظيم قد أمسى مجرد «شيء من الجنة فقط Nur ein Hauch von Paradies»؛ وهناك آخرون يرون أن «الجنة قد خَرِبَت» آراس أورين. لقد أمست ألمانيا تعني الأمرين: الموطن والغربة، كما يتبين لنا من العناوين التي تحملها المختارات والمؤلفات المنشورة في الأعوام الأولى. فإذا كان البعض يرى نفسه في "موطنه قد أمسى في الغربة، فإن اللاجئ سعيد يقول طواعية غربتي حيث أموت؛ وفي بيت شعري لـ كيلينو Chiellino يجري الحديث عن يومي الغريب الرتيب. ومن حق المرء أن يسأل أهناك موطن واحد أم اثنان؟ وفي هذا السياق يسأل كمال كورت ما هو جمع كلمة وطن. أما بالنسبة لـ Chiellino فإن المؤثرات الثقافية المتبادلة بين الأوطان المختلفة تتداخل على نحو خلاق: الوطن اسمه بابل. وتناول يوكسل بازاركايا كثرة اللغات في بابل فجعله موضوعاً تدور حوله قصائده الألمانية ـ التركية المنشورة في ديوانه الموسوم «باص بابل Der Babylonbus». إن الحنين إلى اللغة هو الأمر الذي يصوره هؤلاء الكتاب. وإذا كان الأمر على ما نقول، ألا يفصح الحنين إلى اللغة عن حنين جيل المهاجرين الأول للوطن القديم؟ وكانت المنتخبات المستقاة من مؤلفات الأدباء الباحثين في خصائص أدب عالم العمل قد أكدت على أن «الحنين» الذي يقض مضجعهم موجود "في الحقيبة"؛ وحتى نهاية الثمانينات ما كان رفيق شامي يرى في الأفق رحلات أسطورية كبيرة، بل كان يعتقد أن «الحنين يرحل خفية Die Sehnsucht fährt schwarz». من ناحية كان ظافر



«بهلوان سياسي»

Heri Dono: Political Acrobat, 2001. 150 x 150 cm. Mixed media on canvas.

Reproduction from the catalogue Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien.

شينوجاك يرى أن ثمة دوافع شعرية تبرق الحنين للترحال بين برلين واستنبـول. وفي مجموعـته الجديدة الصادرة مـؤخراً تحت عنوان «أحـدث أدب ألمانـي» يهـدم جـمـال توشـيك مصطلح «بـلاد الشرق» فيـحوله إلى «بلاد الصـباح» وذلك لتلافي ما تنطوي عليه التسمـية الأولى من تصورات متخيلة (ولعله تجدر الإشارة إلى أن نشر هذه المجموعة قد تزامن مع نشر مـجمـوعة تروياتوف وأنهـا اتسمت بمنهجـية واضـحة أيضاً، إلا أنها كـانت أقل منها استفزازاً. وبسـبب اختلاف وجـهـات نظـر المؤلفين، تكمـل كل واحـدة مـن هاتين المجموعتين الأخرى على نحو مثير للإعجاب).

الهجرة تتخلل كل هذه النصوص. فهي، أعني النصوص، تعكس المحنة بفقدان الوطن الأم والمعاناة من أن المهاجر لم يحط رحـاله ويستـقر بالـنحو المطلوب في أي مكان آخـر أبداً. إن الطريق هو الهدف ـ إن هذا هو الشعار الذي يمكن أن يُطلق علـى أدب المهـجـر. (ولا مـراء فـي أن المنظور المتمـعن في مرحلة ما بعـد الاستعمـار يميل إلى أن يسمي هذه الظـاهرة «أسلوب الأدباء الـرحل»). من هنا، فـليس مـصـادفة أن يكـتب مؤلفـون من قـبـيل سليم أوزداغـان أقاصيص حديثة تدور حول الطرقات. ساشا محتشم، بطل رواية ظافر شـينوجاك في دوامة دائمة بين برلين واسـتنبول ومروج أمريكا الشمـالية. أدب المهجر ـ إن هذا هو الأدب الذي لا يكل عن التجول والترحال، الأدب الذي لا يقر له قرار. فـحسب العنوان الذي يسـبغه سلـيم أوزداغان على أحد مؤلفاته: «أمسى السرج موحشاً منذ توفي الحصان».

التاريخ الألماني وأدب المهاجرين

تاريخ ألمانيا هو إحدى الموضوعـات التي يتناولها المهاجرون في ألمانيا ـ أو لنقل إحـدى الموضوعات التي يتـعين عليهم تناولها. فـهم حتى وإن لم يعيـشوا في كنف الدولة النازية أو حتى وإن لـم يكن لهم ضلع بالأعمال التي ارتكبتها، إلا أن الواقع الألماني السـائد حالـياً، هذا الواقع الذي يعـيش هؤلاء الكتاب في كنفه، يظل على صلة بتاريخ حياتهم هم ذاتهم. من ناحية أخرى أصبـح هؤلاء المهاجرون يجسدون جـزءاً من التاريخ الألماني. انطـلاقاً من هذا المنظور يسـرد أدب المهـاجـرين الأحداث التي مـرت عليـهم ويقص مـا شاهدوه وعاشـوه، أي أنه يسرد أقاصيصـهم الخاصة بهم. ويتعـين أخذ مصطلح أقـاصيص بمعناه الحـرفي، ذلك لأن النثر هو أحد الأجناس الأدبيـة الرئيسية التي يستخـدمونها في التعـبير عن مكنون أفـكارهم، ولا مراء في أن الرواية تكتسب مكانة متميزة في هذا السياق. والأمر المثير للانتباه هو أن هناك حـدثان من الأحداث الـتي مرت على ألمانيـا الاتحادية يكثـر ترددهما في هذه المؤلفات: التـمرد الطلابي في نهاية الستينات والوحـدة الألمانية. وتحظى برلين بأهمية خاصـة في هذا السياق، حـيث يرى فيهـا هؤلاء الكتاب، أدبيـاً وتاريخـيـاً، المسـرح الذي جـرت على أرضـه هذه الأحداث. ويعثر المتتبع لما يـؤلفه كتاب الأدب المهاجر على مؤرخـين بكل معنى الكلمـة، ويتبـادر إلى الذهن في هذا السـياق الكاتب التـركي آراس أويرن، الذي خلق لنفـسه، مثله في ذلك مثل زميليه غيناي دال أو ظافر شينوجاك، من خلال قصائده الموسومة قـصائد برلين أسلوباً أدبياً خاصاً به ضمنه صـوراً شعرية تركـية الطابع. فـفي أعماق قـصائده المتتابعـة يعثر المرء على مشاعـر الحنان والوحدة التي كانت تقض مضاجع الجيل الأول من المهاجرين: عم يفتش نيازي في شـارع ناونيي (١٩٧٣)، الحـلم القـصـيـر القـادم من كاغـيتـانه (١٩٧٤). كمـا كانت هذه القـصائد تعـبر عن أحـلامهم وآمـالهم أيضاً، فـفي: لجوء خـاص (١٩٧٧)، يتـحـول الـغـريب إلى وَهَم ألماني، إلى أسطـورة تركـيـة (١٩٧٨)، إلا أن بلد اللجـوء هذا سرعـان ما يتـحول إلى الموطن المطلوب، فالواضح هو أن الغـربة أيضاً دار للسكنى (١٩٨٠). إلا أن آراس أورين ليس مؤرخاً يثبت الأحداث من خلال قـصائده الشـعرية فحـسب، بل هو يذهب إلى مدى أبعد فـيجعل من تاريخ برلين ومواطنيها مـوضوعات تدور حولها قصائده. ففي ثلاثيته البرلينية: "انتقام متأخر" و "برلين، ميدان سافينـي" و "زيارة مفاجأة"، كان أورين يمد جـسوراً تربطه بأدب برلين في حـقبـة العشـرينات من الناحـية الأدبيـة، وبالنصوص الـتي دبجهـا هو نفسـه في السبعينات والثمانينات من حيث المضامين. وغيناي دال هو الروائي البرليني الآخر، الذي رسم في روايته ساعة احتساء الشـاي على الطريـق الدائري (١٩٩٩) صـورة لبـرلين في حقبـة العشرينات، حيث التـقى فيها شـخص تركي اسمه صبـري ماهر بالممـثلة السينمـائية العـالمية مارلـين ديتريش وبالكاتب المشهور برتولت برشت.

من ناحية أخـرى كانت أمينة سفـغي أوزدامار، هذه الأديبة التي سبق أن مُنحت جائزة باخمان، قد جعلت حقبة التمرد الطلابي مادة لـقصصـها ورواياتها؛ فـقد كـانت قد تركت الراوية تتحدث في روايتها الموسـومة "جسر القرن الذهبي" (١٩٩٨)، عن الأحداث التي عاشتها في برلين الغربية وفي باريس واستنبـول خلال هذه الحقـبة من الزمن. بهذا فـقد جـعلت المؤلفـة، التي كـانت هي ذاتهـا من «جـيل عـام ١٩٦٨»، الأحداث الاجـتماعـية والسيـاسة الخـاصة بتلك الحـقبـة موضـوعاً رئيـسيـاً لروايتـها الدائرة حـول التطور التاريخي الذي عم البلدان الثلاثة.

ويشهد واقع الحال على أن هناك جـسراً يربط القرن الذهبي بنهـر شـبريه فـي برلين. ولم يكن هذا الربط من مـحض الصدفـة أبداً. فبرلين استـقطبت الكثير من أبناء العـاصمة الثقافية التركـية استنبول. من هنا، فلا عجب في أن يتطبع

أدب المهجر التركي ـ الألماني بطابع مدينة ثقافية كبرى. ففي حين لا يزال النقـاد الألمان يعتقـدون بأن الأتراك "يسكنون قـرى الأناضول الـبائسـة"، نرى الكتـاب الأتراك ـ الألمان يكتبون روايات تدور أحداثهـا في المدينة الكبيرة؛ أعني في برلين واستنبـول، في المدينتين اللتين كانتـا فيمـا مضى من الزمن عاصـمتين لإمـبراطوريتين غابرتـين. وكانت الدولة النازية تحكم من برلين، وبالمقـارنة فقد كانت الإمـبراطورية العثمانيـة تمسك بزمام الحكم من استنبول. والملاحظ هو أن المنظور الكلاسيكي المتبلور في مرحلة ما بعـد الاستعمار قد تغير بعض الشيء، لا سيما حـينما يأخذ المرء بعين الاعتبار أن "الأتراك المضطهـدين" في ألمانيا هم أبناء قـوم كانوا هم ذاتهم ينتـمون، في يـوم من الأيام، إلى إمبـراطورية ذات أبعاد عالمية. على خلفية هذه الحقيقة من حق المرء أن يسأل عن مـاهية المُضطَهِـد وعن صـفة المُضطَهَـد. وكان ظافـر شينوجاك قد بحث عن الجواب الشافي على هذا السؤال في نصوصه المنشورة. ومَن يقرأ هذه النصوص يلاحظ بيسر أن شينوجاك يكتب أدباً مستـقى من واقع المدينة الكبيرة. ففي قصـائده ومقالاتـه ونثره الأدبي يعثـر المرء بلا انقطاع على عاصـمتي كـلا الإمبـراطوريتين وقد جرى، فـي الغالب، تصويرهما على هيـئة مدينتين ودعهما عز وبهـاء أيام الحقبة الجمـيلة الرائعة، فـهدهما المرض وعـصف بهمـا الخراب. وهكذا لم يعد المرء يعثر فيهما إلا على ملامح تذكره بذلك الزمن الغابـر. فالمدينة القديمة أضـحت خراباً بعـد ما ترك الزمن على وجـههـا تجاعيـد بينة للعـيان ـ وإن كانـت قد أشاحت بوجهها عن المرآة لكيلا ترى ما جنت به هي ذاتها على نفسها. المدينة والتاريخ، التاريخ والجناية على الذات ـ إن هذه الموضوعـات هي المادة الرئيسـية التي تدور حـولها قصائد شينوجاك المتـحدثة عن المدينة الكبيرة (ويلمس المرء هذه الحقيقة في ديوانيه «البـحر العمودي» و «دوافع شعرية تبـرق الحنين للترحـال» على وجه الخـصوص). ويُحَـمِل كاتب تركي ـ ألماني من الجيل الثاني الإمبراطوريات الغابرة وزر المآسي التاريخية، تاركاً إيانا نلمس على نحو شديد أن رعايا الإمبراطوريات يردون بالكلمة المكتوبة.

انتماءات وطنية مغرورة: متألمنون، وهُجَناء؟

إن نظرية مرحلة ما بعد الاسـتعمار يصعب تحديد طبيـعتها بنحو دقيق، لا سيـما حينما يتعلق الأمر بتعـريف الثقافات والانتماءات الوطـنية المغرورة بنفسهـا. ويمكن وصف حال هذه النظرية من خـلال مثال مسـتـقى من العهـد الجديد/ الإصـحـاح الثـالث من رؤيا يوحنا مـفـاده: "إني عـالم بأعمـالك، واعلم أنك لستَ بارداً ولا حاراً، وليـتك كنت بارداً أو حـاراً"، وإذا لم تكن هذه الـنظرية ذات طبـيـعـة محـددة، أيمكن أن تنطوي، إذن، على طبيـعتين في وقت واحد؟ فعـلى خلفية أن الأتراك من أبناء أناس مهـاجرين، إلى أي مدى يمكن أن يكونوا، إذن، من أبناء برلـين فعلاً؟ لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار أنهم قد ترعرعوا هنا وذهبوا إلى رياض الأطفال في برلين ودخلوا مدارسها. ومن ناحية أخرى، ماذا تعني الصفـة الألمانية في عام ٢٠٠٤؟ لا مراء في أن لا أحد منا سيشعر بتناقض حـينما يرانا نشرب النبيذ الإيطالي أو نتناول المأكـولات اليـونانيـة ونتجـادل في ذات الوقت عـما إذا كـانت هناك ثقافـة ألمانيـة رئيسـية ينبـغي بالآخرين أن يهـتدوا بها. مع كل هـذا يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن السيـاسة الألمانيـة لا تزال تجد صعـوبة في تقبل هذه التطورات، حتى بعـد ما تقلد أحد المهـاجرين منصب رئيس (نادي الكتاب الألمان P.E.N.-Club) وبالمقابـل كيف يقييم المهاجرون أنفسهم (وغرورهم)؟

من الناحية الأدبية يواجهنا هاهنا كثير من «الهجناء»، بمعنى أنهم ليسـوا ألماناً صرفاً ولا أتراك بالكامل. ففي تركـيا يرى المرء في أتراك ألمانيـا مـجـرد Almancilar، أي، ومن باب الاستهـانة بهم، ألمان ينقصهم نقـاء الدم. من هنا لا عجب أن يكـون بطل أعمال عثمان أنجين الهزلية رجلاً متألمناً ارتقى من خـلال تكيفـه مع الأوضاع الألمانيـة إلى مرتبـة أفنـدي الزبـالين وأن تدور عليـه نوائب الدهر من ثم فيتـحول إلى غـاندي ـ الأوباش. وكـان الأندلسي ـ الألماني Jose F. A. Oliver قد ابتـدع مصطلح Gastling تمويهاً لما يطلقه الألمان على العمال الأجانب (العـمال المستضافين Gastarbeiter)، كما ابتـدع فـريدون زايموغلو مصطلح Kanaksta من عبارة «أوباش» التي يطـلقـهـا بعض الألمان عـلى الأتراك وعلى أجانب آخرين. وخـلافاً لكل الآراء المتحيزة الـتي يحملها بعض الألمان يسمي شيناسي ديكمان التركي المثقف المتكيف مع المجتـمع الألماني «التـركي الآخر Der andere Türke»، الذي يوكل إليـه (من باب السـخرية) هز مـهـد طفل أكلة الثوم. وسـعيد، رئيس النـادي الأدبي المذكور سابقـاً، يقر أيضاً بوجود هؤلاء الهـجناء فيسميـهم هذا الحيوان الذي لا وجود له. ويشيـر كل واحد من هذه الأمثلة القليلة إلى أن الجدل الدائر بين الثقـافتين (أو بين الثقافات عمـوماً) مفعم بالتوترات والتـعقيدات، إلا أنه يظل، مع هذا، دافـعاً قوياً لإنتاج خـلاق. وتفصح هذه الانتـماءات الوطنيـة المغرورة بنفسها عن ذاتها لغوياً أيضـاً؛ فها هي أمينة سفغي أوزدامار تتـرك الراوية تنطق بلسان الأم؛ من ناحـية أخـرى نرى أن يوكو تافادا قـد حولت لغة الأم إلى أُم اللغة... كمـا نعثر على ولادة مولود جديد مـفرط في التفاخر بهـويته الوطنية في الأميرة الأفريقـية التي كتبتها المؤلفة الأفـريقية ـ الألمانية ماي آييم؛ فهاهنا لا وجود لتصورات وقوالب مصطنعة، بل نحن هاهنا إزاء انتمـاء أفريقي ـ ألماني واثق من نفسـه «وبلا خجل» من هذا الانتماء الذي أمسى «بلا حدود».

أشعار الأخوات الموهوبات

كانت ماي آييم واحدة من أفضل ممثلات الأدب الأفريقي - الألماني. والأمر الجدير بالملاحظة هو أن الحركة الأدبية الأفريقية - الألمانية حديثة العهد نسبياً (فبذورها تعود إلى منتصف الثمانينات) وأنها لا تعتبر جزءاً من الحركة الأدبية المهاجرة التي تحدثنا عنها أعلاه. ومع هذا، فإن هناك نواح معينة تشترك بها كلتا الحركتين. وهذه الحقيقة تجعل الحركة الأدبية الأفريقية - لألمانية تتصف بأهمية معينة في منظور مرحلة ما بعد الاستعمار.

وكانت الشاعرة قد نشرت «بلا حدود وبلا خجل» عام ١٩٩٠ . وكانت الوحدة الألمانية بمثابة السياق الذي دبجت على ضوئه هذه القصائد القوية من حيث التعبير ومن حيث الإيقاع. إننا هاهنا حيال قصيد مضاد، قصيد يود أن يبدي اعتراضه على تلك الأنا الشاعرة المتمردة على أغلبية غير محددة الهوية. هنا تتحدث أنا أفريقية - ألمانية، ترفع صوتها عالياً منددة بالتمييز والنزعات العنصرية السائدة في مجتمع الجنس الأبيض؛ إننا هاهنا إزاء أقلية ثائرة على الأغلبية؛ هذه الأغلبية التي جمعت شمل الأخوة والأخوات حينما حققت وحدتها القومية ثانية، إلا أنها انتهجت ولا تزال تنتهج أساليب التمييز العنصري حيال الأخوة غير الأشقاء. ولمواجهة هذه الأساليب يجري التأكيد على الهوية الأفريقية - الألمانية والمناداة بضرورة إيمان الأخوة والأخوات الذين تمارس عليهم هذه الأساليب بأنهم ينتمون إلى طائفة واحدة. إلا أن الأمر الذي تجدر ملاحظته هو أن

هذه الطائفة لن تعثر على الخلاص من وسائل القهر المذكورة، لا من خلال تأكيدها على انتمائها الأفريقي فقط ولا من خلال تأكيدها على انتمائها الألماني المحض، بل هي تحققه من خلال خيار ثالث، خيار النزوع إلى الحرية والتحرر من الاضطهاد. الهوية الأفريقية - الألمانية يجب أن تكون إذن «بلا حدود» و «بلا خجل». ولا مراء في أن هذا الشعار يناسب القصائد على نحو رائع. ويفصح العنوان الثانوي عن نقد الشاعرة الخفي للوحدة الألمانية؛ فهي تتلاعب بالكلمات وتطلق على «الوحدة Einheit» عبارة «Sch-einheit» وحدة صورية ظاهرية رامية من خلال ذلك القول بأن هذه الوحدة ليست وحدة حقيقة، وحدة بين كافة الأخوة والأخوات، بل هي وحدة في الظاهر فقط، ذلك لأنها تؤدي إلى تعزيز أساليب التمييز الممارس ضدها وضد الآخرين من طائفتها. إلا أن بوسع المرء، أيضاً، أن يخمن أن المؤلفة أحجمت عن التصريح برأيها المتطرف في الوحدة الألمانية، وبالتالي فقد أرادت أن تقول بالمقطع الأول من الكلمة، أعني الحروف الثلاثة الأولى "-Sch"، أن هذه الوحدة ليست سوى «براز Scheiss» لا غير.

إن قصيدة آييم مثال لنص يعكس رأي المحيط التابع بالوحدة الألمانية. ولكن مَنْ هو ذاك الذي يحدد أين يبدأ وأين ينتهي هذا المحيط؟ ومهما كان الحال، فالأمر البين هو أن القصيدة تنطوي على رغبة أكيدة في اتخاذ موقف محدد، من اتخاذ رد فعل واضح المعالم. وتنبع الرغبة في اتخاذ هذا الموقف من الرغبة في الدفاع عن النفس. وتفسر لنا قصائد الشاعرة بجلاء الدافع الذي يدفعها لاتخاذ هذا الموقف: فقصائدها تتحدث باستمرار عن التمييز العنصري. ففي قصيدة «١ - شؤون أفريقية - ألمانية I. afro deutsch»، على سبيل المثال، تطرح متحدثةٌ مُتَخَيَّلَةٌ على الشاعرة أسئلة غبية تنم عن روح عنصرية من قبيل:

أأنت أفريقية - ألمانية؟
أتريدين، في يوم من الأيام،
العودة إلى موطنك الأصلي ثانية؟
ماذا تقولين؟ أنت لم تزوري الوطن أبداً
أعني موطن الآباء والأجداد؟

وترسم القصيدة الثانية المسماة «٢ - شؤون أفريقية - ألمانية II. afro deutsch»،



«أحياء مائية»

Eddie Harra: Deep Polluted Sea Creature, 1995.

62 x 83 x 8 cm. Paint on wood.

Reproduction from the catalogue: Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien.

SNP Editions, Singapur 2004. © Oei Hong Djien 2004.

صـورة لمواقف بينة العنـصرية وإن غُـلفت هذه العنصـرية بشيء من المواساة وبالرغبة بعدم إدانة الجميع:

ما أسعدك بأنكِ لست تركيةً،
ألستُ محقةً بذلك؟
أقصد هذا العداء للأجانب
إنه أمر فظيع فعلاً
ليس بوسع المرء
أن يكون فخوراً بتاريخ ألمانيا،
علاوة على هذا، فإنكِ لستِ
مفرطة السواد أبداً.

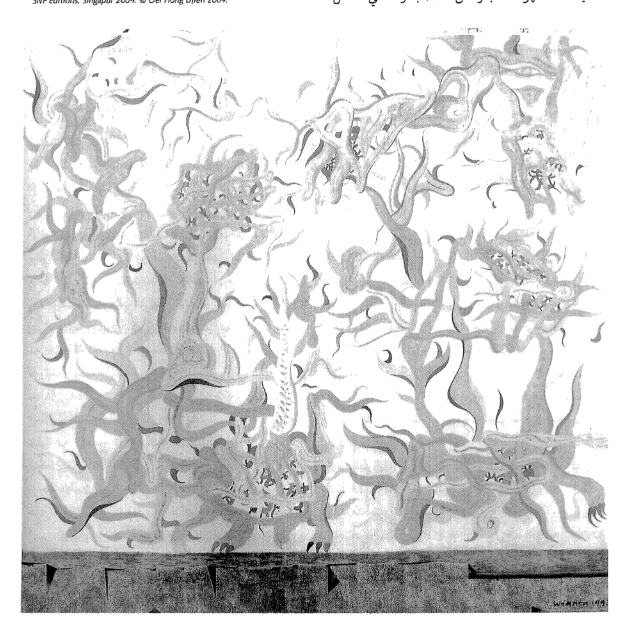
أيعكس هذا كله صـدى أصوات عنصـرية قادمـة إلينا من الإمبراطورية الرابعـة؟ الأمر البين هو أن الأدب الأفريقي - الألماني يفضحها ويندد بها بجلاء.

صلة قربى خطرة

نال ظافـر شـينوجـاك، شاعـر المدن الكبـيـرة في حـقبـة التسـعينات، شـهرة معـتبـرة من خلال بحوثه فـي المسائل الألمانية - التركية. وكان قد نشر في الآونة الأخيرة عملاً نثرياً يشتمل على أربعة أجزاء. والمكان والزمان هما صلة الوصل بين القصص والروايات المختلفة، فبرلين واستنبول في مطلع القرن وفي العـصر الراهن هما مسـرح أحداثهما المشـترك. والقاسم المشـترك بين الجزأين الأول والثـاني يكمن في الأنا الراوية ساشا محتـشم. ومن الناحية الفنية تنم هذه الأنا عن ابتداع أدبي غاية في الكمـال؛ فهي تجمع في شخصـها ما لا يجوز أن يكون له وجود في ألمانيا رسمياً. فساشا من أصول ألمانية - تركـية - يهـودية. فأسرة والدته اليـهودية كـانت قد هربت إلى تركـياً خوفـاً من النازيين؛ وبالمقابل، كـان جده لأبيه تركياً سبق له أن شارك في اضطهاد الأرمن. وكان هذا

«نشوء الأحياء»

Made Wianta: Primordial Creatures, 84 x 84 cm. Acrylic and goldleaf on canvas. Reproduction from the catalogue: Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien. SNP Editions, Singapur 2004. © Oei Hong Djien 2004.



الجد قد خلف مذكرات يومية أمسى الكثير من فقراتها يشكل لغزاً محيراً بالنسبة لساشا. وهكذا صار التنقيب عن الحل الشافي لهذه الألغاز يجسد سعي ساشا للتعرف على هويته هو ذاته؛ السعي للتعرف على تاريخ ما أمسى يراه صلة قربى خطرة. في الرواية الحاملة العنوان نفسه، أعني صلة قربى خطرة، تطرح صلة القربى هذه أسئلة تفضي إلى متاهات لا حصر لها. أسئلة تتعلق بالتاريخ الألماني والتاريخ التركي، وبموضوعات تخص الذنب الذي اقترفه الألمان حيال اليهود والذنب الذي اقترفه الأتراك بحق الأرمن، وتتعلق بهوية «الأتراك الألمان» في ألمانيا الموحدة وأخيراً وليس آخراً بموضوعات تخص العلاقات بين الجنسين، أعني العلاقات القائمة بين جنس الرجال وجنس النساء. إن سعي ساشا للتعرف على هويته انطوى على جوانب مثيرة للألم ومدعاة للقنوط فعلاً، إلا أن ساشا عثر في سياق عملية التعرف هذه على الموهبة التي حباها إياه القدر: ممارسة الكتابة. بيد أن القراء يقفون، في سياق هذا كله، أمام أسئلة محيرة، أسئلة ما كانوا سيسألون عنها لو لم يطرحها عليهم المؤلف، وذلك لأنها من صلب حالة شديدة الخصوصية، فهي أسئلة لا تطرح نفسها إلا في سياق صلة القربى اليهودية ـ الألمانية ـ التركية التي تميز بها ساشا.

رعايا الإمبراطورية يكتبون! فهنا يكتب شخص ينتمي إلى إمبراطوريتين، الإمبراطورية الألمانية والإمبراطورية العثمانية. فَمَنْ يرتاب مِن الإمبراطورية العثمانية؟ ومَن يعرف شيئاً عن العلاقة التي سادت بين اليهود والأتراك في الإمبراطورية العثمانية إبان حقبة محاكم التفتيش في أوروبا وعن العلاقات التي تسود بينهم في يومنا الراهن؟ وباستثناء أفراد معدودين، يكاد أن يجهل كافة الألمان تقريباً أن عمدة برلين الأسبق، أرنست رويتر كان قد قضى ردحاً من الزمن لاجئاً في تركيا. وما تعنيه ألمانيا الجديدة، يا ترى، بالنسبة "للأقليات" اليهودية والتركية؟ إن صلة قربى خطرة مؤلف يطرح أسئلة وينطوي على وجهات نظر غاية في الأهمية. من هنا، لا عجب أن يتجاهل النقاد الألمان عمداً هذه الرواية الرئيسية في الأدب التركي ـ الألماني.

سكون الخواطر

بمنأى عن الآداب الكلاسيكية الخاصة بحقبة الاستعمار، أخذ يتبلور شيئاً فشيئاً "اتجاه أدبي يتناول حقبة ما بعد مرحلة الاستعمار". وفي المقام الأول، يسهر على بلورة هذا الاتجاه الأدبي مؤلفون ينطقون، حقاً، الألمانية، إلا أنهم (أو آبائهم) ينحدرون من أصول غير ألمانية. وفي المستقبل البعيد، من المحتمل أن يفقد هذا «الأدب المهجري» مكانته المتميزة، وذلك بفعل التحول الذي أمسى يلوح في الأفق في اليوم الحاضر. هذا التحول الذي يكشف عن نفسه من خلال الابتعاد عن أدب الحيرة والذهول الذي ساد في السنوات الأولى والتحول بيسر وبلا تشنج لا صوب موضوعات كان الحديث عنها في عداد المحرمات فحسب، بل والتحول صوب نواح وأمور كان تناولها يثير المشاكل والجدل. وتكمن الخاصية المميزة لهذا الاتجاه الأدبي الجديد في أنه «أدب ألماني» ذو صفة متميزة عن الأدب الألماني المتعارف عليه. فها هنا مؤلفون يكتبون من منظور مختلف، مؤلفون سكنت في صدر كل واحد منهم روحان مغتربتان لا روح واحدة، مؤلفون يكتبون بلغة أدبية تمتلك ناصية الألمانية وتغرف من مناهل ثقافة متنوعة الجوانب. لقد استدعى المرء مع العمال الأجانب عقولاً طريفة خفيفة الروح محبة للمعارف، والجميل في الأمر هو أن هذه العقول قد استقرت هنا فعلاً. فهذه العقول أمست تجسد، مع الألمان «الأصليين»، الثقافة في ألمانيا الراهنة، ولا يثبط من عزمهم هذا التجاهل المقصود الذي يكنه إزاءهم أولئك المتزمتون الداعون إلى ضرورة التسليم بوجود ثقافة رئيسية يتعين على باقي الثقافات الموجودة على الساحة الألمانية التكيف معها والاهتداء بها «Deutsche Leitkultur». ومن وجهة نظر حقبة ما بعد مرحلة الاستعمار، فإن ما يميز هذا الأدب المهجري (وأدب الأقليات الأخرى، من قبيل الأدب الأفريقي ـ الألماني على سبيل المثال) لا يكمن، في المقام الأول، في حديثه عن الاستعمار الألماني، بل هو يكمن في النقاش الذي يُجريه حول الروح القومية التي اندلعت منذ أن تم توحيد شطري ألمانيا ثانية. فهذا الأدب اصبح يسير على طول خطوط الهدنة الفاصلة بين ما يسمى بالثقافة الرئيسية وبين الثقافات الأخرى المعنية هاهنا. وختاماً يمكن القول بإيجاز أن أدب المهجر هو أدب قادم من الأطراف المحيطة بالمركز. إنه، وفي المقام الأول، أدب معتز بذاته مغرور بنفسه، وفي هذه الحقيقة يكمن زخمه في الواقع. ففي ألمانيا الموحدة، أعني في موطن الشعراء والعلماء والمفكرين، في بلاد طالبي اللجوء والقادمين من تركيا من أجل العمل، في البلاد التي تستباح بها حرمات مقابر اليهود، في بلاد المثقفين متحجري العقول الداعين إلى تفضيل الثقافة الألمانية على باقي الثقافات المتوطنة في ألمانيا، تكتسب مقولة: رعايا الإمبراطورية يردون بالكلمة المكتوبة معنىً جديداً. فهذا الأدب هو أدب موجه ضد «إمبراطورية رابعة» مُتخيلَة. وبهذا المعنى فإنه يسبغ ثراءً أدبياً عظيماً علينا.

ترجمة: عدنان عباس

* عندما كتبت هذه المقالة كان سعيد يتبوأ هذا المنصب.

مصطفى السليمان Mustafa Al-Slaiman

حول أدب المهجر العربي الناطق بالألمانية

وجهة نظر

بداية تعد ظاهرة أدب المهجر باللغة الألمانية، بشكل عام ظاهرة جديدة على مناخ الأدب الألماني ولا شك أنها لا تزال بحاجة إلى المزيد من الدراسة والتمحيص من أجل فهم أبعادها وآفاقها وما يمكن لأن يترتب على ذلك من تداعيات تمتد إلى الأدب الألماني بشكل عام. من أول بوادر الكتابة المهجرية العربية باللغة الألمانية في القرن العشرين، التي يمكن للباحث تسجيلها، هي تلك المحاولات الأولى التي قام بها الشاعر السوري عادل قرشولي، والتي تعود إلى عام ١٩٦٢، حيث كان يدرس في مدينة لايبتزيغ الألمانية الشرقية. بالطبع لم تكن هذه الظاهرة الجديدة تدعى يومها بأدب المهجر العربي في ألمانيا أو الأدب الأجنبي أو ما شابه ذلك من تسميات أطلقت على هذا الأدب في الثمانينات من القرن ذاته، ولم تكن سوى حالة فردية رعاها مناخ إيجابي وظروف خاصة بهذا الشاعر الشاب، جعلت منه لاحقا واحدا من أهم كتاب المهجر بلغتين. كان ينظر إلى قرشولي على أنه كاتب وشاعر ومترجم ومدرس في جامعة لايبتزيغ. ومن الجدير بالذكر أنه ساعده في تحقيق الاعتراف به من قبل زملائه الألمان مجموعة من العوامل من بينها أنه كان شاعرا معترف به في العالم العربي منذ منتصف الخمسينات، أي قبل هجرته إلى ألمانيا، حيث أنه كان يتقن «حرفة» الشعر، إن صح القول، في دياره العربية، مما جعله يوظف بسهولة هذا القلم الشاب في خطابه مع نفسه ومع معلمه الكبير جورج ماورر، لينتقل به إلى التواصل مع أصدقائه الأدباء فولكر براون، ساره كيرش، راينير كيرش، كريستا فولف وغيرهم، إلى أن أصبح في النصف الثاني من الستينات واحدا من الشعراء الذين يقرأون إلى جانب بيروفسكي وغيره من الشعراء الألمان اللامعين فيما كان يسمى يومها موجة الشعر، وأخذت تحتفي بهم الصحافة اعترافا أدى إلى ثلاث نتائج، أولها حماس بعض الشعراء الألمان مثل فولكر براون وراينر كيرش وساره كيرش لترجمة قصائد قرشولي إلى اللغة الألمانية ونشرها في ديوان خاص. أما ثاني هذه النتائج فهو التحدي الكبير لهذا الشاب الذي كان يعيش مناخ الشعراء بلغة أخرى غير لغته العربية، ثم النتيجة الثالثة وهي طرحه لسؤال يتعلق ببعده عن المتلقي العربي، الذي أصبح بعيدا عنه وماذا وكيف يمكنه أن يكتب للتواصل مع المتلقي الجديد.

وبقي الأمر على ذلك حتى نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات من القرن المنصرم حتى بدت تبرز في الجانب الغربي من ألمانيا سابقا أصوات تحاول الترجمة من العربية إلى الألمانية وتنقل الحكاية الشعبية العربية شفويا وخطيا إلى المتلقي الألماني، وكان دافعها الأساسي الخروج من العزلة المقيتة المضروبة على الأجنبي في ألمانيا والتعبير عن مطالبها التي كانت في شكلها الأغلب سياسية واجتماعية. تحالف عرب وإيطاليون وإسبان وأتراك وأسسوا منبرا أدبيا لهم في مدينة فرانكفورت عام ١٩٨٢ أطلقوا عليه «بولي كونست». وكان من أوائل الناشطين في هذا المجال رفيق شامي، الذي يعتبر أكثر الكتاب العرب الذين يكتبون باللغة الألمانية غزارة في الإنتاج الأدبي، وسليمان توفيق ويوسف نعوم.

كانت هذه الظاهرة في الشطر الغربي من ألمانيا محاطة بعوائق وصعوبات كثيرة منها صعوبة تحقيق الاعتراف المنشود في إطار النقد الأدبي ووضع الأجانب الذي كان قائما، وخصوصا ظاهرة اللجوء السياسي التي ازدادت إثر الأوضاع التي كانت قائمة حينها في تركيا، إيران ولبنان بشكل خاص. كذلك فقد كان هؤلاء الكتاب يفتقدون الى الحاضنة الأدبية التي توفر المكان والدعم الضروري لتغطية متطلبات الحياة اليومية، ناهيك عن عدم توفر دور النشر الألمانية التي تعير هذا الأدب العناية اللازمة. أما العامل الآخر والذي يعتبر أساسيا فهو أن كافة من نشطوا في بدايات الكتابة في الشطر الغربي كانوا من الموهوبين الذين لم يسبق لهم ممارسة كتابة الأدب بمقاييسه الجمالية قبل ذلك سواء كان باللغة العربية أم باللغة الألمانية. من هنا لجأ هؤلاء لتناول الحكاية الشعبية بنصوصها المختلفة في التراث العربي ومارس غالبيتهم وما زال يمارس مهنة «الحكواتي» مثل رفيق شامي، الذي بدأ يحاول الخروج منها في الفترة الأخيرة، وسليم الأفينش، الذي ظهر اسمه في مطلع التسعينات من القرن العشرين، وإلى حد ما يوسف نعوم. هذا بعد أن جربوا الكتابة بكثافة عن الحياة اليومية ومصاعبها بالنسبة للأجنبي في ألمانيا، مما دفع بالكثيرين إلى تسمية هذا الأدب بـ «أدب الأجانب». أما محاولات كتابة الشعر فقد يمكن القول إنها اقتصرت على محاولات متواضعة لسليمان توفيق ويوسف نعوم واليوم وبعد توحد

الألمانيتين اختلطت الأوراق إلى حد بعيد، حيث برزت أسماء جديدة وضاعت أخرى وتطورت النصوص ومعها طبيعة التعامل مع تلك النصوص من قبل النقد الأدبي الألماني، وبدأت دور نشر ألمانية ذات تاريخ عريق وسمعة مميزة في المجال الأدبي تعير هؤلاء الكتاب مزيدا من الاهتمام. فبينما بدأت تتلاشى ظاهرة الكتابة عن حال الأجنبي في كتابات أدباء المهجر العرب باللغة الألمانية، حافظت ظاهرة «الاكزوتيك» التي تنقل صورة الشرقي العاطفي غير العصري والتي يشوبها نوع من التخلف والسخرية وهي ظاهرة ما زالت قائمة فيما يكتبه سليم الأفينش، على وجودها. وتوجه البعض إلى الترجمة مثل سليمان توفيق، الذي نشر هذا العام أعمالا هامة في دور نشر ألمانية متميزة، كما نشر قرشولي مجموعتين شعريتين في دار نشر بميونخ، وهو النمط الأدبي الذي لم يخرج عنه. وظهر إسم حسين الموزاني كروائي ومترجم، وقد حاز على جائزة شاميسو التشجيعية قبل عامين، وهي الجائزة التي حاز عليها من قبله رفيق شامي كجائزة تشجيعية وكجائزة

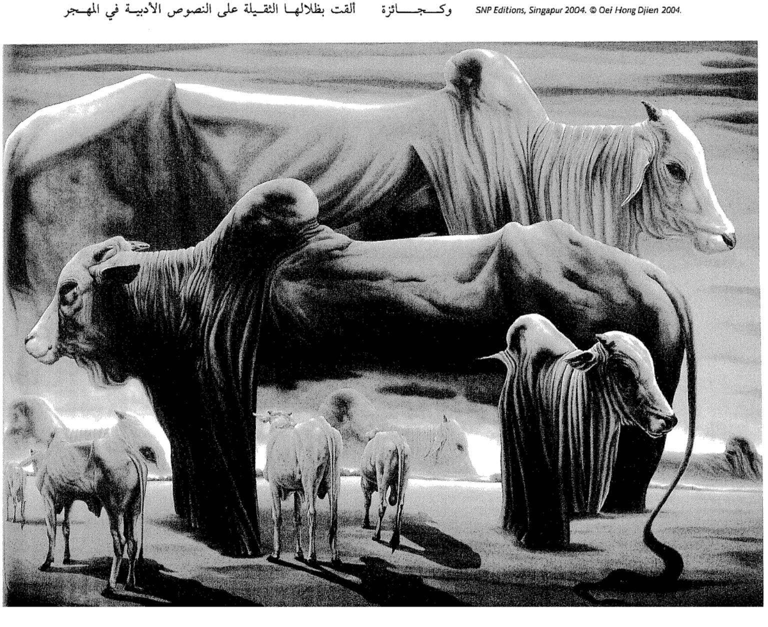
Ivan Sagito: The Essence of Cow in the Macro- and Microcosmos, 1989. 110 x 140 cm. Oil on canvas. Reproduction from the catalogue: Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien. SNP Editions, Singapur 2004. © Oei Hong Djien 2004.

رئيسية ثم عادل قرشولي كجائزة رئيسية وعبد اللطيف بلفلاح، المغربي الأصل، كجائزة تشجيعية. كما ظهر أيضا ضمن أدب الأطفال والشباب اسم الفلسطيني غازي عبدالقادر، الذي نشر أول أعماله في عام ١٩٩١.

وبعد هذه النظرة السريعة المختصرة يمكن العودة لمحاولة رؤية بانوراما هذا الأدب من زاوية نقدية سريعة أيضا، حيث يمكن اتكاء على ما سبق القول إن أدب المهجر بشكل عام، بما فيه ما يكتبه الكتاب العرب باللغة الألمانية ما زال يعاني من التهميش ضمن مناخ النقد الأدبي الألماني. فإما أن ينظر إليه من منظار المتعاطف مع الأجنبي حتى فيما يكتب، وهذا بالطبع ما يؤدي إلى سطور تبدو لطيفة في مضمونها أما في محصلتها النهائية فهي تبعد هذا الأدب عن مقاييس النقد الجمالية وتقربه من أدب التسلية لا أكثر.

ولم ينظر لهذا الأدب حتى هذه اللحظة، سوى من أصوات محدودة جدا، على أنه جزء من الأدب الألماني، كما هو الحال بالنسبة لنظرة الفرنسيين لنصوص من يكتب من المغاربة أو الجزائريين أو غيره باللغة الفرنسية، حيث يعتبرونه جزءاً من الإبداع الأدبي باللغة الفرنسية. إن هذه الإشكالية عائدة إلى مساق تاريخي يتعلق بتاريخ الأدب أكثر منه بواقع هذه النصوص المهاجرة.

ولا بد من الإشارة إلى أن سيطرة مناخ الحكاية الشعبية التي ألقت بظلالها الثقيلة على النصوص الأدبية في المهجر



الألماني كـان ومـا زال أحـد العـوامـل التي أدت إلى هذا النتيجـة غير الصحيـة في أسلوب التعامل مع هذا الأدب. فـما زالت ألف ليلة وليلـة وأسواق الشـرق، وهي بالطبع جميلة ولكن ليس من الضروري نسخـها من جديد خاصة وأنها متـوفرة كأصل، تطغى على صـورة الحديث والحداثة في النصـوص المـهـاجـرة. وهنا لا بد من التـفـريق بين موضوعة التناص في الأدب وبين تدوير الكتابة ونقل النص من لغة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى دون مراعاة عوامل الزمـان والمكان والتلقي والمتلقي، خاصـة وأن إهمال مـثل هذه العناصر تؤثر بلا محالة على نوعيته.

وواقع الأمر أن النصوص التـي انحصرت وحصرت نفـسها ضمن هذا الصنف الأدبي لا يمكن لها أن تصل في يوم من الأيام إلى القارىء العـربي ليعـترف بها على أنهـا نصوص أدبية تستحق القراءة، خاصة وأنه، أي القارىء، يعرفها من حكايات «الجـدة» و«الجارة» العجـوز التي ما دأبت تنقـلها للأطفال والكبـار على حد سواء، هذا ناهيك عن مـقاهي «الحكواتي» في الشـام وغـيـرها من بلاد العـرب، حـيث يستمع الإنسـان إليها في أجواء تكاد تكون طقوسـا خاصة بها، شـرقية اللون والطابع تمتلىء بروائح «الشـاي» ودخان «النرجـيلة»، بعـيدة كل الـبعـد عن ألمانيـا، مكان الولادة الجديدة لهذا النص. إذا سـيبقى الاعتـراف الأدبي منقوصا على المدى المنظور، لكن هذا النقـصان ليس بـالضرورة أن يكون الأساس الوحيد لعملية التقييم الأدبي لهذا الجزء من النصوص.

أما فيـما يتعلق بالمحاولات الجـدية في الرواية، والتي شرع بها حسين الموزاني بعد أن سـبقه إلى ذلك يوسف نعوم في روايتين وتوقف وبالطبع رفيق شـامي الذي غلب على نصه أسلوب الحكاية الشعبية إلى حـد بعيد مما يجعل هناك نوعا من الفـوارق قائمـاً ما بين نصـوصه ونصـوص الموزاني أو يوسف نعوم على سبيل المثال لا الحـصر، فالحكم عليها ما زال صعـبا، حيث أن الـتجربة حـديثة باللغـة الألمانية من كاتب عربي روائي والموضوع نابع من ثقافة شرقية تلاقحت مع ثقافة غربية، لا بد لها من أن تتمخض عن نتائج تحتاج بعضا من الوقت. وإذا انتـقلنا إلى النهج الجديد لدى رفيق شامي والذي بدأ يتنـاول مواضيع أدبيـة ليس بالضرورة أن تكون ضمن البيئة العربية أو الشرقـية ثقافيا، فإنها تجربة ما زالت مرتبكة والنجاح الذي تلقاه مرتبط بالشخص أكثر منه بالنص. فرفيق شامي هو على الإطلاق أشـهر كاتب عربي في المهـجر يكتب باللغـة الألمانيـة والكاتب الأجنبي الذي تعتبـر كتبه الأكثـر مبيعا ورواجـا في سوق الكتب الألماني وأكثر من ترجم منهم إلى لغـات أخرى. كما أنه لا بد من الإشارة إلى أن كتب رفـيق شامي تعتبـر من الكتب الأكثر مبـيعـا في ألمانيا بشكل عـام وليس فقط مـقارنة بما يكتـبه «الأجـانب». إن هذه الظاهرة الـتي لا بد وأن تؤخـذ بعين الاعتبار عائدة إلى أسباب كـثيرة سبقت الإشارة إلى بعض منها، وليس من متسع لسرد المزيد منها.

أما فيما يتعلق بالشـعر وهو الأقل رواجا والأقل كما ولكنه ليس بالأقل حضـورا، فيكاد يكون عادل قرشـولي الوحيد الذي مـا زال يمارس الكتـابة بـاللغـة الألمانيـة إلى جـانب العربية، بالرغم من أن آخـر ديوان له نشر في عام ١٩٩٥. هذا بالطبع لا ينفي حقـيقة حـضور هذا النوع من الأدب، لكنه يلح في طرح السؤال حـول الأسباب الكامنة وراء قلة الإنتاج الإبـداعي. وقد يكون الأمـر عائد إلى الصـعوبات التي تعانيها دور النشر في تسـويق الشعر، خاصة وأن دور النشر لها مصلحة ربحية يجب مراعاتها، كما أنه لا بد وأن يلعب عـامل التـجـديد في النص الشـعـري، موضـوعـا وأسلوبا، دورا أكبـر أهميـة حتى يفرض نفـسه في مـجال الأدب، وهذا ما ينطبق على النصوص الشـعرية بشكل عام وليس على نصوص قرشولي فـقط. وتوجد نصوص باللغة الألمانية للشاعر العراقي فاضل العزاوي، الذي يكتب بشكل أساسي باللغـة العربية، إلا أنها مـحدودة وهو يعتبـر نفسه شاعرا باللغـة العربية، لذا فمن الصـعب إدراجه ضمن من يكتبون باللغة الألمانية.

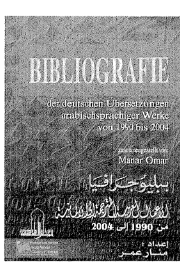
ختـاما لا بد من التأكـيد على أن الأدب هو إبداع جـمالي بالدرجة الأولى قبل أن يكون نتـاجا بلغة ما أو بثقـافة ما، لذا لا بد وأن تطبق في الـتعـاطي مع النصـوص الأدبيـة، أسس ومقاييس جمالية، على أساسـها يتم التقييم والفهم. ولا يمكن اليوم لناقد أدبي أن يدعي صعوبة فهم نص ألماني لكاتب من أصل عربي على سبيل المثال، مبررا ذلك بغزارة المجاز وغرابة السيـاق وكثرة الإطناب . . . الخ من الحجج الواهيـة، خاصـة وأن الثـقافـات أصـبحت على حـد من التـقـارب يمكن من الـقـول إن دور الحـوار بين المثـقـفين والثقافات هو الاقتراب المتدرّج، إذا كان ذلك ممكناً، حسب قول فـيصل دراج، من التعرّف الموضـوعي على «الآخر»، من أجل الاعتـراف الحقيـقي به. وهذا الأمر يحـتاج، إلى معرفة الطريقة التي يعيش بها «الآخر» وإلى معرفة الأشكال التي يعمل بهـا. ومعرفة كـهذه تنطوي على بعد مـعرفي، وتتضمن، أيضاً، بعداً أخلاقياً. ذلك أن معرفة الآخر، بلا افتراضات مـسبقة، تفضي إلى تفهم قضـاياه، فبين المعرفة والتسـامح والحوار والمسؤوليـة علاقات كثـيرة. ولا بد أن يكون النص الأدبي واحدا من أهمهـا. إن الاعتراف بالنص الأدبي هو الشـرط الأهم لفهـمه على طريق تقـييمـه على أسس علمية تعتمد مقاييس جمالية موضوعية، وهو ما زلنا نفتقر إليه عربيا وألمانيا في تقييم النصوص المهاجرة.

منار عمر Manar Omar

الأدب الألماني بأقلام المهاجرين العرب

أبناء الجيل الثاني نموذجاً

عند الحديث عن الحركة الثقافية المعاصرة في ألمانيا لم يعد من الممكن تحديد تيار فني أو فكري بعينه على أنه التيار السائد أو الممثل للقطاع الأكبر من المبدعين في ألمانيا، حيث بات ما يميز الساحة الفنية والأدبية هناك هو تنوع مصادرها الثقافية. وفي ألمانيا يشارك المواطنون ذوي الأصول العربية، الذين يصل عددهم إلى حوالي ثلاثمئة ألف مواطن، بشكل فاعل في قطاعات الحياة المختلفة ومنها الحياة الثقافية. فنجد من أبناء المهاجرين من البلدان العربية فنانين تشكيليين وأدباء شقوا طريقهم في الكتابة كشيركو فتاح ورائد صباح وأنيس حماده وعبد اللطيف يوسفي وغيرهم.



ولد فتاح عام ١٩٦٤ ببرلين الشرقية لأب كردي عراقي وأم ألمانية، ونشأ بين ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية والعراق، كما أمضى بضعة شهور بالجزائر. صدر أول عمل له عام ٢٠٠٠ كقصة قصيرة، وتلاه عام ٢٠٠١ رواية «في الأراضي الحدودية» (انظر صفحة ٤٨ في هذا العدد) التي تحكي قصة مهرب في المنطقة الكردية المليئة بالألغام، ونال العمل إعجاب النقاد وحاز جائزة أسبكته الأدبية. كما ظهرت له عام ٢٠٠٤ رواية «العم الصغير». ويتناول فتاح في أعماله قضايا عديدة ككفاح الإنسان للبقاء على الحياة تحت وطأة ظروف صعبة، وإشكالية التذكر والنسيان. ويمتاز أسلوبه السردي ببعد المسافة بين الحدث والزاوية التي ينظر منها الراوي إليه، فهو يحكي من موقع المشاهد والمراقب غير المتفاعل مع الأحداث. وكثيرا ما يكون الشرق الأوسط مسرحا للأحداث، كليا أو جزئيا، في أعماله حيث تدور أحداث روايته الأولى مثلا في شمال العراق وبغداد، وتشكل كلا من ألمانيا والعراق خلفيات أحداث روايته الأخيرة. وفي قصته «دوني» الصادرة بفيينا عام ٢٠٠٢ تدور الأحداث بين الجزائر والنمسا التي يسترجع فيها غوتهارد الشخصية المحورية في العمل أحداثا من ماضيه عبر حوارات ونقاشات عديدة مع الراوي. وتنسج الأحداث خيوطها من خلال تعارف ألمانيين على بعضهما بأوروبا ومحاولة أحدهما وهو الأنا الراوية في العمل استدراج الآخر كي يروي له عن فترة عمله كجندي مرتزق.

أما الأديب الشاب رائد صباح، المولود عام ١٩٧٣ بألمانيا لأبوين من أصل فلسطيني فقد صدر له إلى الآن عملان الأول عام ٢٠٠٢ بعنوان «الموت هدية» والثاني عام ٢٠٠٤ وعنوانه «الرياح تحمل ألمي منه»، ويروي قصة المعلمة الفلسطينية «أم محمد» ذات الأربعة أبناء ومعاناتها المستمرة عند نقاط التفتيش لكي تتمكن من الوصول إلى المدرسة التي تعمل بها.

وتقدم قصة صباح «الموت هدية» سيرة ذاتية متخيلة لشاب فلسطيني في التاسعة والعشرين من عمره يقوم بدور الراوي، ويناقش النص الدوافع وراء إقدام بعض الشبان الفلسطينيين للقيام بعمليات انتحارية.

وتتعرض القصة لحياة «سعيد» الشخصية المحورية بالعمل الذي يحيا داخل مخيم جنين للاجئين بعد أن يضطر في سن التاسعة لمغادرة قريته مع أسرته فرارا من الاحتلال الذي يصادر أرضهم ليبني عليها مستوطنة يهودية. وتتجلى من خلال الأحداث المعاناة المستمرة للبطل الذي يفقد أمه برصاص عشوائي لقوات الاحتلال أثناء الانتفاضة الأولى، كما يتعرض «سعيد» للاعتقال والتعذيب ويظل قابعا لمدة أربع سنوات في السجون الإسرائيلية لمشاركته في إلقاء الحجارة على قوات الاحتلال. يخرج سعيد من السجن ليبحث عن عمل في مدينة حيفا، ويضطر للعمل بمهن بسيطة كغسل الصحون أو العمل كصبي نجار دون الحصول على تصريح عمل نظرا لأنه قد أصبحت له صحيفة سوابق تحول دون حصوله على عمل شرعي داخل إسرائيل. وعلى مدار الأحداث تقوم دورية عسكرية بإيقاف سعيد وإذلاله وضربه ضربا مبرحا، ثم تأتي القشة التي تقصم ظهر البعير عندما تقوم دورية عسكرية بإطلاق النار على سيارة أجرة كان يستقلها فتصيب ساقيه. بعدها يسعى سعيد للقيام بعملية انتحارية، لكن رصاص القوات الإسرائيلية يكون هو

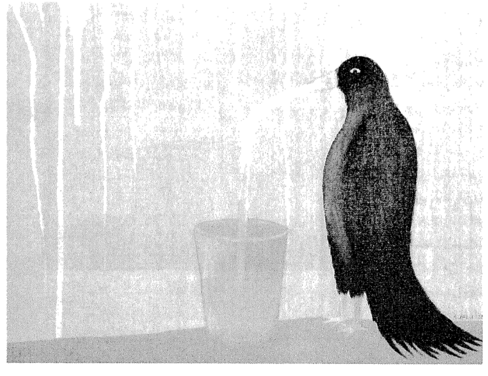
الأسرع فيجد طريقه إلى سعيد أثناء عملية عسكرية لها بمخيم جنين ويقتله.

ويستخدم العمل تكنيك المونتاج حيث تتخلل الأحداث الروائية وثائق حقيقية كاعترافات منشورة لضابط من الجيش الإسرائيلي بقيامه بتعذيب فلسطينيين كجزء من مهام وظيفته، كما تشكل بعض الأخبار والمقالات من الصحف العبرية وغيرها جزءا من العمل.

وبالنظر إلى كتابات أنيس حمادة نجده يكتب عدة أجناس أدبية كالشعر الغنائي قصص الأطفال والمقال وتمتاز أشعاره بتعدد موضوعاتها. فأحيانا يتعرض لموضوعات عامة كالوحدة أو الحب، أو الموضوعات مثل العنصرية أو للقضية الفلسطينية ومعظم ما يكتب حمادة يقوم بنشره على الموقع الإلكتروني الخاص به. وقد كان أول ما قام بنشره نص ساخر عام ١٩٩٣ بعنوان «العين بالعين أو القصص الخيالية لأحد خبراء الغرب الأوسط» انتقد فيه أحد أبرز الوجوه الإعلامية الألمانية المتخصصة في شؤون الشرق الأوسط وكيفية تسطيحه للأمور وعدم موضوعيته.

وتختلف علاقة الجيل الأول والثاني بألمانيا وببلدان الشرق الوسط وينعكس هذا في كتاباتهم، فبينما كافح أبناء الجيل الأول من المهاجرين العرب لسنوات ليصبحوا جزءا من ألمانيا وينالوا الاعتراف بهم كمواطنين ألمان وتشكل ألمانيا بلد المهجر والوطن الثاني لهم الذي انتقلوا إليه سعيا وراء حياة أفضل، نجد أن علاقة الجيل الثاني بألمانيا علاقة انتماء لوطن أم وأقارب وأسرة فيه، وتتفاوت علاقة لجيل الثاني بأوطان آبائهم الأولى تفاوتا كبيرا من أديب لآخر، وتترجم هذه العلاقة في أعمالهم الأدبية بين نقد ورفض لها ولثقافتها من ناحية كما هو الحال في القصة القصيرة التي نشرت عام ٢٠٠٠ لعبد اللطيف يوسفي ذي الأصول المغربية بعنوان «سأتزوج كلبا» (انظر صفحة ٤١ في هذا العدد) التي يسرد فيها الراوي سعي أسرة مغربية مهاجرة إلى ألمانيا لتزويج ابنتها قسرا، ومن ناحية أخرى نجد أدباء آخرين معنيين بشكل فني وإنساني بالبلدان التي هاجر منها ذووهم، والتي قام هؤلاء الكتاب بزيارتها مرات قليلة أو كثيرة لفترات محدودة.

ويمتاز أدباء الجيل الثاني عن الجيل الأول من الأدباء الذين هاجروا إلى ألمانيا (أمثال رفيق شامي ويوسف نعوم وسليم الأفينيش، وعادل قرشولي، ووديع سداح وهدى الهلالي) أنهم في تناولهم لموضوعات ذات علاقة بالشرق الأوسط ينظرون إليه بنظرة أقل انغماسا في الأحداث لذا نجد أن لغة الخطاب والسرد عندهم من زاوية أكثر بعدا من الجيل الأول. ويتناول فتاح هذه الرؤية السردية داخل كتاباته في مقالته «أرض الطفولة خواطر حول ما يسمى بالازدواجية الثقافية»، قائلا: "أردت أن أعثر على صوت ينقل كلاً من الشعور بالانتماء والغربة في آن واحد، حيث كنت أشعر بكليهما نحو هذا البلد «العراق»، الذي أصفه في كتاباتي. لم يكن ما أسعى إليه سهلاً، ولقد كلفني أيضاً فيما بعد أن اتُّهمت بأن «برود الثلج» يغلب على العمل، غير أن ما كنت أصبو إليه وصل للمتلقي في نهاية الأمر."



Anya Pandjula:
Chitchitchuit.
Oil on canvas.

ونتيجة للرؤية الجديدة للأدباء الألمان من أبناء الجيل الثاني من المهاجرين لبعض قضايا الشرق الأوسط تمكنت أعمال أدباء مثل رائد صباح وشيركو فتاح من رسم ملامح إنسانية غير غرائبية لأناس من البلدان العربية دفعتهم الظروف المحيطة بهم لأن يكونوا أطرافا في الصراعات الدائرة حولهم. ويفتح أدب هذا الجيل المجال بشكل كبير في خلق وعي جديد بالمنطقة لدى القارىء الألماني بعيد كل البعد عن الصور المتخيلة عن الشرق في «ألف ليلة وليلة» ومختلف أيضا عن الشرق الأوسط الذي تتصدر أخباره يوميا نشرات الأخبار.

عادل قرشولي Adel Karasholi

كتابة بلغتين أم تحدث بلسانين

١ في مطلع الستينات، وفيما كنت أستجمع كل ما في ذاتي من غرور وجرأة لأكتب الشعر باللغة الألمانية، إلتقيت الشاعر التركي العظيم ناظم حكمت. كنت أعرف أنه قضى ثلاث عشرة سنة من عمره في موسكو. سألته ما إذا كان يكتب الشعر أحياناً باللغة



عادل قرشولي، تصوير: Stefan Weidner

الروسية. كان يرتشف كأس البيرة بنهم وكانت المترجمة تنظر إليه بسخط، لأنها كانت قد ذكرته خلال الأمسية أكثر من مرة بمرضه وبتحذيرات الطبيب. ضحك بكل ما في عينيه من زرقة وود، وأجاب: "إنني يا عزيزي أجد صعوبة في كتابة الشعر باللغة التركية. فكيف تريدني أن أكتبه بالروسية."

رغم أن جواب باول تسيلان، الشاعر الألماني الذي عاش فترة طويلة من حياته في باريس مشابهاً لجواب ناظم حكمت، إلا أنه كان أقل دبلوماسية وأكثر تحديداً وحسماً. في رد على سؤال مماثل وجه إليه عام ١٩٦١ قال: "إنني لا أؤمن بالكتابة بلغتين. نعم، ثمة تحدث بلسانين.. لكن الشعر هو نوع من القدرية، تتمثل في وحدانية اللغة".

أما جنكيز آيتماتوف، الكاتب القرغيزي الشهير، فجاء رده مغايراً، قال: "أصبح لدينا على صعيد الإبداع الفني خبرات واسعة بصدد الكتابة بلغتين. هذه الخبرات تؤكد أن أفضل السبل هو نصب الجسر بين اللغتين. أنا على سبيل المثال أكتب كتبي باللغتين القرغيزية والروسية. وحينما أكتب كتاباً بالقرغيزية أترجمه بنفسي إلى الروسية، وعندما أكتبه بالروسية أترجمه إلى القرغيزية. هذه العملية المزدوجة تهبني متعة بالغة. فهي بالفعل عملية ممتعة للغاية تحدث داخل الكاتب وتؤدي في اعتقادي إلى اكتمال الأسلوب وإغناء الخيال التصويري للغة."

٢ لم تكن لغة ناظم حكمت الروسية تمكنه، على ما يبدو، من كتابة الشعر بها. أو أننا نستطيع أن نفسر جوابه على الأقل بهذا الشكل. لكن باول تسيلان، الروماني الأصل، الذي كتب الشعر بالألمانية، فقد كان يتحرك بطواعية بين اللغات الرومانية والروسية والفرنسية والإنكليزية، ويترجم عنها. إضافة إلى أنه عاش إثنتين وعشرين سنة من حياته في باريس. ونحن نعرف ممن كانوا يعرفونه أنه كان قادراً على كتابة الشعر بالفرنسية. غير أنه لم يفعل لأسباب مبدئية. القصيدة، كما يراها باول تسيلان، هي إحدى الطرق التي تتحول اللغة فيها إلى صوت. وهي حركة أو طريق يسلكها الصوت إلى «الأنت». ولربما كانت كذلك مشاريع وجود تستشرف نفسها بنفسها، وذلك بحثاً عن ذاتها. إن «الأنت» التي يعنيها باول تسيلان هنا ليست الآخر، بل هي الأنا. وهي، بهذا المعنى، من الوجهة التنظيرية، نفي للوظيفة التواصلية للغة الشعرية. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى يذكر كثيرون ممن أرّخوا لحياة تسيلان أن موقفه من باريس وفرنسا يتجاوز حدود الحياد أو اللامبالاة، ليصل إلى حدود الرفض والإنعزال، رغم قضائه فيها نصف عمره. وربما تمكنا بشيء من التجاوز والتخيل والإبتسار أن نطل على النهاية المأساوية لحياته من هذه الزاوية كذلك ونعتبر ذلك من المسببات التي أدت إلى تلك النهاية الفاجعة. فقد ألقى بنفسه في نهاية نيسان من عام ١٩٧٠ في نهر السين، ولم تكتشف جثته إلا بعد عشرة أيام من وفاته.

غير أن هذا المفهوم للشعر وهذا الموقف من وطن المنفى لايشكلان بشكل مطلق سبباً أحادياً لرفض الكتابة بلغتين، أو للقفز إلى هوة فاجعة. إن صموئيل بيكيت الإيرلندي

كتب، كما هو معروف، نصف أعماله بالإنكليزية ونصفها الآخر بالفرنسية، رغم أن موقفه من الوظيفة التواصلية للغة يماثل، بل ويفوق في تطرفه موقف باول تسيلان.
وإذا شئنا أن نواصل لعبة الإستشهادات حول مشروعية الكتابة بلغتين، تبين لنا أنه لايوجد جواب مطلق يمكنه أن يحل هذه الإشكالية، وأن المواقف منها لا يمكنها إلا أن تتعدد وتتباين بتعدد وتباين البصمات الحياتية والنصية للشعراء والكتاب والمنظرين.

٣

أنا، شخصياً، كنت أتمنى أن أتمكن من الإجابة على هذا التساؤل بحماس آيتماتوف. أن أزعم، كما زعم أدلبرت فون شاميسو، الكاتب الفرنسي الأصل الذي كتب بالألمانية أعمالاً تعد من أجمل ما كتب بهذه اللغة، دون تحفظ، أنني "لم أفقد أبداً ذلك الظل الذي ولد بمولدي". قلت: "كنت أتمنى"، لأنني في اللحظة التي تركت فيها وطني وداست قدمي أرض ألمانيا الغريبة، التي لم أكن أفهم لغة أهلها ولايفهم أهلها لغتي، فقدت ظلي.
حين جئت إلى ألمانيا كنت قد حققت بعض النجاحات الصغيرة على الصعيد الشعري في الوطن، إلا أن بداياتي التي كانت تحمل بعض البشائر كانت قد انشرخت قبل أن تتشكل ملامحها وتكتمل.
وعندما يفقد شاب في الرابعة والعشرين من العمر، شاب أصبح معرضاً للوقوع كغيره بيسر في فخ الغرور والنرجسية، منذ بدأ يتوهم بكل جزم أنه يمتلك موهبة شاعر، فجأة لغته، عندما تتقلص ثروته التواصلية فجأة إلى حدودها الدنيا ويجد نفسه فجأة غير قادر على التعبير عما يجيش في كيانه أمام الآخرين، وعندما يعامله هؤلاء الآخرون فجأة كما يعاملون طفلاً معوقاً فكرياً، ليس من المستغرب عندئذ أن يتحول إلى ذئب متوحش يتوه في عالم غريب لايمكن أن يُفهم. عندئذ تتخذ ذئبيته أشكالاً متعددة الوجوه، وتدفعه دون رحمة لدخول لعبة الرقص على حبل بين جحيم وجحيم.

٤

كانت القصائد التي كتبتها آنذاك بالعربية مترعة بالحزن والغضب. كانت شرنقة تحميني وملجأ أهرب إليه. لكنني لم ألبث أن أدركت أن غياب المخاطب الحقيقي والتغييب الذي يستتبع ذلك، يمكن أن يتحولا إلى كابوس يثقل الصدر كصخرة صلدة. وكان لابد من وضع قدم في صميم الساحة الثقافية الجديدة التي وجدت نفسي فجأة على هامشها.
النجاحات الأولى التي حققتها في مطلع الستينات إبان ما سمي بالموجة الشعرية والتي حملت إلى تاريخ الشعر الألماني أسماء شعراء أمثال سارة وراينر كيرش، فولكر براون وهاينس تشيخوفسكي، آدولف إندلر وبيرند يينش، بدت لي آنذاك نجاحات مخاتلة. القصائد العربية التي أضافت عبر ترجماتها الألمانية إسمي آنذاك إلى تلك الأسماء كانت تتولد عن أحاسيس شرقية. كانت صورها وموضوعاتها تتسم بالغرابة. ولعل الوسط الأدبي، أو هكذا بدا لي، لم يفتح لي ذراعيه بتلك السعة إلا لذاك السبب، أي لكوني ذلك الشرقي المتسم بالغرابة، ليضمني بود ويشرع لي قاعات تغص بالمستمعين ويهديني قراء سحرتهم غرابتي الشرقية تلك. لكنني لم أشأ أن ينظر إلي كمخلوق خرافي غريب وأن يقتصر تأثيري على تلك الغرابة، إذ كنت مازلت أؤمن دون تحفظ بأن الشعر يغير العالم. لم أشأ أن أتحول إلى زهرة نادرة ملقاة في مزهرية تزين غرفة جلوس راضية رضية. كنت أحاول بقدر لا يستهان به من العصابية أن أُفهم الآخرين ما أريد. وكان الآخرون يلاحظون ذلك ويسيئون فهمي باستمرار. أضحيت من ناحية أخرى أهوي كذلك بإزميلي، كما قال شاميسو مرة، على صخرة لم تعد تفجر بي ينبوعاً يفيض بحياة.
الآن، والآن فقط، أضحى لابد لي أن أدرك بكل أسى أن الهوية لاتصل إلى أزمتها الحقيقية إلا بفقدان اللغة لوظيفتها كأداة للتواصل، إذ يبدأ الصمت في الضغط على الحنجرة ببطء لئيم. وأن أدرك أن الغربة التي كنت أشعر بها في بيروت لم تكن غربة حقيقية، فهي لم تكن أكثر من تبدل في المكان. وكان لابد لي بالتالي أن أدرك أنني بت مضطراً، كما قال بيتر فايس مرة: "إما أن أزرع جذراً في اللغة الجديدة، أو أن أدفن في قبر الصمت". عندئذ قدمت الغربة إليّ ظلها على طبق اللغة الجديدة، فتقبلته شاكراً. دفعته أمام جسدي كما لو كان ظلاً لهذا الجسد. وبدأت أكتب قصائد باللغة الألمانية.

٥

لعل هذه المقايضة كانت مقايضة حمقاء. غير أنني لم أتمكن من تفاديها. كانت تتلبس مسوح قدر محتوم. منذ تلك اللحظة بدأت رحلة المتاهة. لم تعد ثمة عودة أو وصول إلى مكان. الحنين إلى اللغة الأم مازال يخدش الجلد والروح. يشبه حمامة نوح. كلما أطلقتها للبحث عن شاطيء تعود من مطافها وهي لا تحمل أي غصن زيتون، معلنة أن الرحلة مازالت مستمرة. الكلمة العربية كانت تحمل في طياتها همسات الذكريات الأليفة. لكنها كانت تبعدني في آن عن الحدث الذي يعايشني وأعايشه. الكلمة العربية تحولت إلى مونولوج، إلى صرخات في جزيرة نائية فارغة كادت تدفعني إلى هوة الجنون. هذه الكلمة العربية كانت قد فقدت بفقدانها لمخاطبها الحقيقي وظيفتها التواصلية مع الآخر. غير أن هذه الوظيفة التواصلية بالذات كانت آنذاك هاجسي الأول. ولم



«أربعون ليلة وليلة ماطرة»

Diah Yulianti:

Forty nights and one of it raining.

(Ink on paper 2004)

تلبث الكلمة الألمانية المكتسبة أن بدأت بالتدريج في اعتراض طريق الكلمة العربية.

ولوج مساحات الأدب الألماني بدراسته، ثم بتدريسه، وخاصة التعرف المعمق على أعمال برتولت بريشت، الذي بدأ ينخر في الجذور، ألقى بي في البداية في أتون أزمة إبداعية حارقة. ولكي أمحو عن الجبين وشم الغرابة التي كانت تغطي فيه كل الغضون، تجنبت كل ما كان يمكن أن يشير إليه ولو بخنصر خجول. وهكذا كتبت في بداية الأمر قصائد كادت تتحول فيها شعرية الديالكتيك عند بريشت إلى محاكمات يتغلب فيها الفكر على الشعر. ولأنني أردت لهذه القصائد أن تتميز بالدقة وبكثير من الحياد المفترض، قصصت في كثير من الأحايين أجنحتها التخييلية.

كنت أحاول التركيز من حين لحين على لغة واحدة. غير أنني لم أتمكن من إتخاذ قرار حاسم. اللحظات التي كنت أعيشها في المحيط الألماني كانت تحاصرني من جميع جهات وجودي بلغتها الخاصة، وبالمعنى الأوسع للكلمة، وتطالبني بأن أمسكها في قصيدة. لذلك جاءت قصائدي التي كتبتها آنذاك بالألمانية في الدرجة الأولى وليدة لضرورة التواصل مع الآخر الذي كنت أعايشه ويعايشني. كانت تلك القصيدة عبارة عن وسيلة للتعامل مع واقع معاش في الراهن. وكانت تحمل، من هذا المنطلق، سمة ظرفية. بل ولم أكن لأخشى من تسميتها قصائد مناسبات. كان بإمكاني الإستناد في استخدام هذا المصطلح على ما قاله شاعر بعظمة غوته. ففي الثامن عشر من سبتمبر عام ١٨٣٣ كانت سعادة سكرتيره "إكرمان" لا توصف، حين سنحت له الفرصة أن يقضي ساعة بالقرب من غوته العظيم. يومها سجل في حواراته مع المعلم ملاحظة جعلت سعادتي بها كذلك لاتوصف، لأنني وجدت فيها ما يؤكد ما كنت أؤمن به على كل حال. قال غوته في ذاك الحوار: "إن العالم واسع وغني، والحياة متشعبة إلى درجة لا تنتفي فيها المناسبات لكتابة القصائد. ولكن على هذه القصائد أن

تكون جميعها قصائد مناسبات، أي أن يكون الواقع هو الذي يمنحها الحافز والمادة لكتابتها. الحدث الخاص لا يتحول إلى حدث عام وشعري إلا حين يتصدى له شاعر ليعالجه. إن كل قصائدي" ، والقول مازال لغوته، "إنما هي قصائد مناسبات، فقد دفعني الواقع لكتابتها، وفي هذا الواقع تجد أرضيتها ومواقعها. أما تلك القصائد التي تدور في فراغ فلا تعني شيئاً بالنسبة لي" .

القصيدة تقتصر، خلاف النثر والدراما، كما يقول جورج ماورر: "على التعبير المباشر عن الأنا المتأثرة بشيء ما مهما كان شأنه" . أنا كذلك كنت أحياناً أتأثر بلحظة ما في الواقع المباشر الذي كنت أعيشه بشكل تفقد فيها جزئيتها أو ثانويتها وتتحول إلى كلٍ شامل. هذا الحصار وهذه السطوة للحظة الآنية هما اللذان كانا يتحولان إلى شكل يتموضع في قصيدة. تلك القصائد لم تكتب بفعل إرادي، بل بشكل اضطراري. إذ لم أكن راغباً في التحول إلى قطعة من خشب يتقاذفها موج ما، بل كنت أرغب في أن أتحرك مواكباً حركة العالم المتحرك من حولي.

٦ منذ نهاية السبعينات بدأ المخاطب يفقد كثيراً من سطوته على اللحظة الإبداعية. لم يعد الخارج هو الهاجس الأول. توجهت القصيدة إلى محاولة قراءة "الكتاب في داخلي" ، كما يقول مارسيل بروست. وبدأت الكتابة تتحول من وسيلة تواصلية مع الخارج إلى محاولة للحوار مع الذات لفهمها، وتحقيقها، والبحث عن هوية لها في العلاقة بالآخر. وبهذا تراجعت العلاقة التواصلية المحددة لمسافات كبيرة خلال اللحظة الإبداعية بالتدريج وانحسرت إلى حدودها الدنيا. أضحت القصائد تؤدي في جلها وظيفة أشبه ما تكون بالمعالجة النفسية للذات. وبفقدان المخاطب لأهميته التي كان يتمتع بها من ذي قبل، لم يعد اختيار اللغة يرتبط بمكونات هذا المخاطب وسماته المفترضة. بينما كنت أفرق فيما مضى بشكل أكثر صرامة بين القصيدة العربية والقصيدة الألمانية، لم أتورع من أن أضيف إلى مجموعتي الألمانية الأخيرة «هكذا تكلم عبد الله» حوالي عشر قصائد كتبت أصلاً بالعربية وأعدت صياغتها بالألمانية، وذلك بغض النظر عما للمجموعة من طابع السلسلة الشعرية التي تكوّن في حلقاتها كلاً شعرياً لا يتحمل اختراقات تخدشه. كانت اللغة فيما مضى هي التي تختارني، إذ كان موضوعها وحافزها هو الذي يحددها. أما الآن فقد بت أتمكن من حين لحين من اختيار لغتي بنفسي، إذ أضحت الذات هي المخاطب الأول، وإن لم تكن المخاطب الأوحد. وبما أن الذات حبيسة عالمين ولغتين، فلا يمكنها إلا أن تحاول التحرك بينهما بأكثر ما يمكنها من طواعية، حتى ولو تحول هذا التحرك إلى نوسان بندول لا يخلف في الروح سوى الدوار.

كلا، لن أتمكن من الإدعاء أنه بمقدوري التحرر من المخاطب خلال العملية الإبداعية بشكل كلي مهما انحسر دوره فيها. لكنني كنت ما أزال أوجه منتصف السبعينات في مجموعتي الألمانية «عناق خطوط الطول» إلى قصيدتي النداء الواثق:

أمسكي بي
أيتها القصيدة
حين أهم بالهروب
أمام حزني
وأمام غضبي
وأمام فرحة القبول

أما في مجموعتي «وطن في الغربة» فلم تعد القصيدة منتصف الثمانينات سوى:

نصب جسر
من ذاتي
إلى ذاتي

همسات مطر
في أذن الأشجار

تلمس مسامات العالم
في ظلمة
لم تنقشعْ
بعد

أما زالت قصائدي، إذن، "قصائد مناسبات" ، الواقع وحده هو الذي يدفعني لكتابتها، كما قال غوته، أم هي ربما "مشاريع للوجود، تستشرف نفسها بنفسها، باحثة عن ذاتها بذاتها" ، كما يرى باول تسيلان. أم هي الإثنان معاً. لست أدري. كل ما أدريه هو أنني فقدت وإلى الأبد تلك "القدرية المتمثلة بوحدانية اللغة" . وأن هذا الشرخ الذي يعذبني والذي يخترق دوما رحمة كل المسامات، هو مضاعفة للذات وانتصاف لها في آن. وهو بذلك شرخ سيبقى يجثم على الصدر والشعر. شرخ لا أستطيع إلا أن أضمه بكل ما أوتيت من ود وجد. فأنا أدرك أنني سأظل مضطراً ماحييت، للتعايش معه والعيش فيه.

حسين الموزاني Hussain Al-Mozany

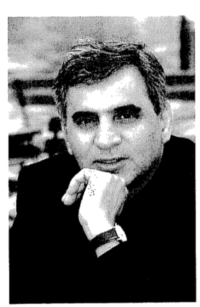
المنفى واللغة

التضحية باللغة الأم

طالما سألت نفسي عن معنى أن تكون منفيّاً، بل عن سرّ هذه الحالة المبهمة العصية على الفهم. فما هو هذا المنفى أصلاً إن لم يكن تلك المسيرة المحفوفة بالمخاطر عبر محطّات الآلام؛ وما هو الألم إن لم يكن تلك الخامة للسحرية الدفينة التي بدونها يكون التفكير السليم مستحيلاً!

في البدء لا بد من إعطاء تعريف ولو مبتسر، للمنفى، فأقول إن الرحيل القسري عن الأهل والوطن، وعن مرابع الطفولة واللّغة الأم، هي الأبجدية الأولى التي تصوغ محنة الفراق ولوعته. فإنني حتى وإن بقيت حيّاً إلى اليوم لكنني لم أذق يوماً طعم الراحة والطمأنينة، ناهيك عن أن أكون سعيداً؛ وربما كان كلّ من بحث عن السعادة يائساً، حتّى لو بحث عنها في الجنّة ذاتها. لقد تأصل المنفى في روحي وجسدي واستحال إلى مادة صلبة من الزمن الداخلي التدميري، لدرجة أنني لم أعد أطيق العيش في جنّتي الألمانية، على الرغم من بعض الاعتراف الذي نلته بعد انتقالي من الكتابة باللغة العربية إلى الكتابة باللغة الألمانية. بلا شكّ أن هناك الكثير من الصعوبات الموضوعية التي واجهتني، وأبرزها حسب اعتقادي هو أنه ليس من السهل الإقامة في بلد مثل ألمانيا له تاريخ طويل حافل بالإبداع والتجديد والأزمات الكبرى؛ فكان عليّ أن أتلمس بعضاً من ملامح هذه التجربة الغنيّة. وتحوّل هذا الأمر فيما بعد إلى تحدّ جدّيّ وهو كيف يمكن لي أن أتعلّم شيئاً جديداً مؤثراً وأبقى في الوقت ذاته محافظاً على هويتي ولغتي العربيتين، وربما على شيء من القيم والأخلاق التي نشأت عليها. لكن هل هذه اللغة لغة أمّ حقّاً، أمّ أنها لغة ناكرة لأبنائها، أجنبية، لا يتقنها حتّى أربابها؟

فتجربة المنفي كانت إذن صراعاً قاسياً تعرّضت فيه آرائي ومواقفي السابقة إلى الفحص والمراجعة المتواصلتين. وهناك العديد من القضايا والمفاهيم التي اصطدمت بها هنا، فتوجّب عليّ أن أدرسها وأفهمها وأقارنها بما تعلمته من قبل، وذلك من أجل اكتشاف الذات أوّلاً ومن ثم التعبير عنها بأدوات فنيّة جديدة. وكان هذا هو السبب الرئيسي الذي جعلني أتوقف عن الكتابة عشرة أعوام أمضيتها في الدراسة. بيد أن الصعوبة الحقيقية التي واجهتني وما زالت تواجهني هي أنني الآن لم أعد منتمياً إلى أي حزب أو تنظيم عراقيّ أو غير عراقيّ منذ استقالتي من الحزب الشيوعي في العام ١٩٧٧ ورحيلي إلى لبنان. وبما أنني كنت مستقلاً فقد عانيت الكثير بسبب هذا الموقف، لأن العقلية الحزبية، والعشائرية تحديداً، التي استحالت إلى عقلية أيديولوجية، لا تنظر إليك إلا من زاوية الانتماء إليها أو إلى عدوّها. وهي لا تقدر فرديتك ولا استقلاليتك ولا تساندك إذا ما تعرّضت إلى خطر، حتّى لو كان خطر الموت جوعاً، بل هي أوّل من يشنّ عليك الحرب وبلا رحمة، لأنها تحسبك أعزل وحيداً. وكنت عانيت فعلاً من وطأة العوز والجوع في لبنان إبّان الحرب الأهلية، وحتّى في أوروبا التي وصلتها وأنا لا أملك إلا خمسين دولاراً. وقد وجدت الوضع في ألمانيا أشدّ سوءاً مما كان عليه في لبنان، وأعني بالتحديد المناخ العام الذي يحيا في ظلّه العرب والعراقيون بشكل خاص. وكان ذلك بالنسبة لي بمثابة صدمة عنيفة، لأنني كنت أعتقد بأنّ كلّ من يصل إلى أوروبا لا بد أن يكون قد عرف الكثير عن العالم العربي، أي عن تاريخه وثقافته ووضعه الراهن سياسيّاً واجتماعياً. بيد أنني اصطدمت بجاليّة عربية لا همّ لها سوى الكسب الماديّ السريع ومن ثمّ الانكفاء على الذات، وأحياناً، وهذا أسوأ ما في الأمر، إظهار روح العداء لأوروبا ولثقافتها ونظامها الديمقراطي ومؤسساتها السياسية التي آوت هؤلاء المطرودين من قبل أنظمتهم العربية الجائرة شرّ طرد.



حسين الموزاني، تصوير: Poklekowski

كان أوّل قرار اتخذته هو أن أتعلّم اللغة الألمانية إذا ما انتهى بي المطاف إلى «برلين الحرّة»، وفعلاً ذهبت إلى المكتبة

العامة واستعرت ببطاقة أحد العراقيين بضعة كتب، وبدأت أفكّ رموز لغة غريبة دون أن أفقه في الواقع شيئاً منها.
وكم كانت سعادتي غامرةً ذات يوم حين أمسكت بكتاب لنيتشه! وما زلت أتذكّر بأنني كتبت رسالة في العام ١٩٨١ من قريتي الألمانية إلى الشاعر العراقي خالد المعالي في مدينة كولونيا، وقلت له إن حياتي كلّها متوقفة على قاموس. وبعدما عثرت على هذا القاموس العتيد أخذت أقلب في ظلّ معونته صفحات كتاب نيتشه «الفجر»، ثم أخذت أتهجّى السطر الأوّل منه: "في شجر الزان يجد المرء ... !"
فقدحت زناد فكري لكي أتخيّل شجر الزان الذي لم أكن رأيته في العراق ولا في لبنان، ثمّ ما هو «ثمر الزان» الذي ورد في القاموس؟ وما علاقة «الحنطة السوداء» المذكورة في المعجم الألماني ـ العربي بالأمر؟ ومع ذلك فإنني لم أهتد إلى حلّ مقنع، وأخذت أعلل نفسي باعتماد المنطق في القراءة والفهم، أي الاستفادة من البناء الصحيح للجملة العربية في البدء وبيانها وفصاحتها ثم استخدامها وسيلة لفهم النصّ الأجنبي، بيد أن من الأفضل في كلّ الأحوال هو أن يكون المرء صبوراً. لكن من أين لي بالصبر وأنا العراقي القادم من أطراف الأهوار ومن أجداد غزاة دوّخوا نجد وعربستان؟ ثمّ ألم يجد الفيلسوف الغريب الأطوار شجراً آخر يكتب عنه، عن النخيل مثلاً أو الصفصاف أو السيسبان!
فرأيت أن أسأل ألمانياً، فأوضح لي بأن كلمة Buche لا تعني شجراً فحسب، بل كتاباً، وفي القرن التاسع عشر كان يضاف إلى بعض المفردات المذكرة أو الحيادية حرف زائد في الأخير. وهذه هي حالة استثناء في لغة يقال عنها بأنها لغة سماعية ـ قياسية، يُكتب فيها ما يلفظ ويهمل ما لا يلفظ، أي أنها لا تختلف عن التدوين العروضيّ في الشعر العربي. غير أنني إذا كنت أمضيت أسبوعاً كاملاً في نصف سطر فمتى إذن سأتمكن من قراءة كانط وشوبنهاور وهيغل ونيتشه الذي بلغت أعماله وحده سبعة عشر مجلّداً؟
أخيراً علمت بأن العبارة النيتشوية تعني: "في هذا الكتاب يجدّ المرءُ حفّاراً ونبّاشاً وهدّاماً يعمل خفية تحت الأرض. ويرى المرء، إن كان يتمتع بعينين تبصران في ظلمة الأعماق، كيف أن هذا الحفّار الهدّام يتقدم بتأن ورزانة وعزيمة بالغة الحُلم، دون أن تفصح محنته عما سيجلبه عليه الحرمان من الهواء والضياء؛ ولعلّ المرء سيحسبه راضياً مطمئناً في عمله هذا المظلم المستتر."
ولكي أعوضّ عن هذا القصور حاولت أن أدرس الأدب الألماني الموزع على مراحل إبداعية تاريخية عديدة، تجعلك تتلمس أبرز ملامح هذه الحقبة أو تلك. فتميّز مثلاً بين شعر ونثر عصر الباروك وشعر ونثر العصر الكلاسيكي أو الرومانسي المتقدم أو الرمزي، انتهاءً بما جاد به المذهب التعبيري والسريالي من وسائل تعبير حديثة. بيد أن الفائدة القصوى التي يجنيها الكاتب من منهج التبويب هذا هي معرفة إنجازات من سبقه من الكتّاب لكي يختط لنفسه طريقاً خاصاً به، مبدياً احترامه لما أنجز قبله من أدب.
وفي حالتي أنا الذي انتقلت من الكتابة باللغة العربية إلى الكتابة باللغة الألمانية كانت هذه المسألة في غاية الأهمية بغية أن أعثر على أسلوب أختصّ به وحدي؛ لا سيما وأنني بدأت أتعلّم هذه اللغة بعدما بلغت الخامسة والعشرين، وهو السنّ الذي يمكن أن يبدأ فيه المرء بالكتابة، أو أن يكون قد انتهى منها إن كان عبقريّاً على غرار بوشنر ونوفاليس وكيركيغارد ورامبو.
وعندما أتحدّث عن الانتقال من الكتابة بلغة إلى أخرى أجنبية فذلك لا يعني بالضرورة بأنني أنجزت ما كنت أصبو إليه بلغة الأمّ. وما أقوله هنا ليس تواضعاً، لأن التواضع لم يعد مجدياً في عالم عربيّ ضاعت روابطه الأخلاقية قبل الإبداعية، وصار الكاتب الأعزل يخضع فيه للقطيعة والحصار، وبالأخص من قبل أولئك الذين يعلمون ما أنجزه هذا الكاتب أو ذاك من خدمة للأدب، إنما للتأكيد على أنني قطعت الطريق على نفسي منذ البداية. فهناك نزعة العقوبة والإقصاء والانتقام سائدة إلى حدّ بعيد في جميع القطاعات الإعلامية والصحفية العربية المملوكة للمؤسسات الرسمية العربية أو للأفراد التابعين لها، بل إنها، وبعد سقوط نظام صدّام، أصبحت أشدّ مضاءً وفعّالية في سياسة الطرد والإقصاء مما كانت عليه من قبل. وهذه الظاهرة العربية بامتياز هي التي دفعتني إلى التضحية بلغتي الأولى. لقد ضحّيت بها من أجل اللغة الأجنبية، لأنني أريد أن أتصل بالقارىء الألماني لأسمعه صوتي ولكي أتعرّف أيضاً على سماته وتطلعاته، بدلاً من التوجه إلى قارىء عربيّ مجهول يقيم في مكان ما في البلدان العربية الواسعة الأرجاء، وأنا في نهاية المطاف لست مثالياً ولا شهيداً حيّاً.
وبتّ الآن على قناعة بأن اللغة الحقيقية لا أمّ لها ولا أبّ، إنما لها مبدع يعيد تشكيها ويشيد عليها مملكته، واهمةً كانت أم حقيقية. واللغة هي ملك مشاع، بل هي الثروة الوحيدة في العالم المتاحة للبشر أجمعين وبلا مقابل.
كنت أنجزت قبل فترة روايتي الثالثة المكتوبة باللغة الألمانية، إضافة إلى مجموعة قصصية. وحين تلقيت خبر فوزي بجائزة «شاميسو» التي تمنح للأدباء المنحدرين من أصول أجنبية شعرت بأنني قد وضعت قدمي على الطريق الصحيح وربما خطوت أيضاً في الاتجاه الصحيح. لقد اخترت لغةً أجنبيةً لكي أخفف من وطأة غربتي التي طالت وكذلك للتعبير عن آرائي وأفكاري، وهذا بحدّ ذاته سيكون دافعاً قوياً لمواصلة الكتابة باللغة الألمانية بعد أن حرمني القدر والنظام العربي السائد ليس فقط من لغتي الأمّ، إنما من أهلي ومن وطني.

Suleman Taufiq سليمان توفيق

لماذا أكتب بالألمانية ؟

سحر اللغة الأجنبية

أعيش منذ ٣٣ سنة في ألمانيا. أنا كاتب لغة ألمانية، لكني أحمل بداخلي ثقافة أخرى أيضاً. فأنا "لست ألمانياً يكتب بالألمانية" ، لكني أحس "بانتمائي إلى هذه اللغة" رغم أني لست بألماني. أجل اللغة الألمانية كثيراً، ذلك أني أعيش داخلها، أعيش رقتها، عطفها، غربتها وضيافتها. وألحظ بأني لن أغادر هذه اللغة البتة. أتحرك بهذه اللغة. أعمل بداخلها سلبا وإيجابا. إنها لغة تمتلك الكثير من الشعرية وتبين عن العديد من الإمكانيات التي تسمح باجتراح كلمات وصور جديدة.

يتوجب عليَّ في اللغة الجديدة أن أخلق كلمات جديدة، طبعا بسبب من روحي الشرقية، ذلك أني أسمع هذه اللغة بشكل مغاير. فجرْس اللغة الجديدة هو أيضا مختلف. يتوجب علي أن أحس باللغة الألمانية، وأن أتعلم التفكير فيها وبها، فطريقة التفكير باللغة الأم لا تشبهها.

مثال على هذا السياق الذي نتحدث عنه هو الفهم المختلف للعزلة. ففي اللغة الألمانية المتداولة تملك هذه الكلمة بلا شك دلالة إيجابية. القدرة على أن يعيش المرء لوحده، تعبير عن قوة الشخصية واستقلاليتها. فمن الطبيعي في ألمانيا أن يذهب المرء للتنزه وحده أو أن يعيش لوحده. وفي مقابل ذلك فإن العزلة تعني في الثقافات المتوسطية انعزال الإنسان عن بيئته القريبة. فمن ينزوي بنفسه عن الآخرين هو إنسان تثقل كاهله الأحزان والمشاكل. فالعزلة تمثل في هذا السياق نوعا من الاختلال النفسي.

سليمان توفيق

سكينة عند الصباح

بَدت
مُتلهفة
للحب
إنه الربيع
شمسٌ مشرقة
لمسة أنامل
رقة
عيناها تدعوني
استيقظت

تملك هويتي الثقافية جذورا متنوعة، بعضها جديد، اخترتها بنفسي، مثل اللغة الألمانية والثقافة الأوروبية. وهناك جذور أصلية ترعرعت في كنفها، مثل اللغة والثقافة العربيتين. بالإضافة إلى ذلك هناك جذور روحية. جذور ليس لها حدود قومية، بل تتجاوز كل الحدود. إنها تكمن في الأدب العالمي.

الماضي جزء من شخصي. لكني لا أعيش فقط في الذكرى. الماضي لا يُمحى. إنه يتربَّع دائما في ركن ما من وعينا. لذلك لا داعي للخوف من فقدانه.

أحمل بداخلي إرثا روحيا وعاطفيا وشخصيا ينتمي إلى الشرق. في هذا الإرث تكمن أيضا ذكرياتي عن الطفولة، وصور الشرق التي مازالت عالقة بخيالي ورأسي. ما أكتبه هو نتيجة التقاء الثقافتين العربية والألمانية.

أحاول في أدبي أن أفهم التناقض القائم بين ماضي وحاضري. هذا التناقض يقوم بداخلي شخصيا بين اللغتين العربية والألمانية، بين الشرق والغرب.

لكن لماذا أكتب بالألمانية؟

الحركة بداخل اللغة الألمانية تعني بالنسبة إلي الدخول إلى المجتمع الألماني والانتقال من حالة ساكنة إلى وضعية متحركة. الكتابة بالألمانية تمثل بالنسبة إلي حرية أكبر ولقاءا مباشرا مع القارئ، وبلغة أخرى النفاذ إلى المجتمع الألماني وإلى الفكر الألماني.

بناء علاقة مع الاثنين.

كل لغة تنظر إلى العالم بشكل مختلف. ازدواجية اللغة في الأدب

مفيدة ومهمة بالنسبة إليَّ ككاتب. لكن علي دائما الحذر من أن الشخص الذي يولد عبر اللغة الجديدة لا يقصي الشخص الأصلي بداخلي.

هناك تباعد بين الماضي والحاضر. إنه تباعد ثقافي، لغوي ووجودي. بفعل ذلك أحاول التوحيد بين الأمس واليوم، القرب والبعد، الهنا والهناك. هذا المزج يتحقق في فضاء لا مكان له ولا زمان. إنها بالنسبة إلي متعة، عبرها أنطلق باللغة الألمانية إلى آفاق بعيدة.

الحياة في الغربة رحلة مستمرة بين مكانين، لغتين وزمنين. في هذا الفضاء الغريب، في هذا الفضاء الجديد، على الغريب أن يتعلم مهنة الغريب، وهي مهنة لا تملك معيارا محددا. على الغريب أن يتعلم كل شيء من جديد. الغربة هي عمل مستمر على الذاكرة. وفي الغربة يعيش الإنسان يوميا في صراع مع الذاكرة واليومي. هذا الصراع المزدوج يمكن أن يكون مدمرا كما يمكنه أن يكون خلاقا. العمل الخلاق في الغربة يعني وصول الإنسان إلى الغربة وترك آثاره بها، من أجل التأكيد على أنه مرَّ من هنا. هكذا يبدو العمل الخلاق محاولة لتجاوز الغربة. وتلعب اللغة في هذا المجال دورا مهما، فهي التي تعبر بداية عن تلك التجارب. إنها الوسيط الأول الذي يسمح للإنسان بالعثور على طريقه في العالم الجديد.

وحتى إذا ما كتبت في اللغتين حول موضوع ما، لا أكتب نفس الشيء، رغم أن الزمن والمكان واحد. لربما بإمكان المرء أن يقول بأن ذلك نوع من الفصام في التعامل مع اللغتين. فعبر اللغة الأجنبية أحصل على وعي غريب، إنها تغربي ولربما هي أيضا هويتي.

مشروع الكتابة بلغة أجنبية، لغة ليست بتلك التي تكلمتها في طفولتي، هي

الحب

الحب بحر
غارق في الصمت
قبلة تنقذ العالم
جسر إلى الحضارة
تعلّق، تضرُّع
وداد
اضطراب وخواء
جرأة ومعاناة
منفى وموت
اكتئاب الوداع
عذاب الانتظار
لوعة الوحشة
رعشة الفرحة
المعاودة
سعادة، فيض
حنين، شوق
شهوة
وحدة
خلوة اثنين
سر، جنون
كل ذلك هو الحب

عندما تريد أن تكتشف نفسك سافر

سافرتُ إلى مدن
لا تعرف الوقت
لا تكشف عن نفسها
فوراً
لا تكترث للوداع
الطريق كان قصيراً
والرحلة سهلة
سافرتُ وحيداً
في كل مدينة
هناك من ينتظرك
كلهم أكثر غربة منك
الشوارع هي نفسها
الرجال في المدن
يتشابهون
مظهرهم واحد

مغامرة، يتجاوز عبرها المرء عقابيل اللغتين. وتصعب المغامرة أكثر إن لم يكن للغتين جذور مشتركة. إنها لغات لا تنحدر من نفس الأصل الروحي، ولا تملك قاسما مشتركا في النحو والتركيب والإيقاع. إنه بالنسبة لي إغراء متميز أن أخوض غمار هذه المغامرة. فأنا أستعير مثلا في شعري المكتوب بالألمانية استعارات من ماضي، من الأدب العربي. إن الحساسية الشرقية تمنح الأدب الألماني جوا جديدا.

هناك نصوص لا أكتبها إلا باللغة الألمانية، وأخرى لا أستطيع كتابتها إلا باللغة العربية: مثلا ملاحظاتي ويومياتي أكتبها بالعربية، أما المواضيع التي تمس حياتي الداخلية، فإني أكتبها بشكل أفضل بالألمانية، لأني أستطيع التصرف بها في حرية ووضوح. ذلك أنه عند الكتابة باللغة الأجنبية لا يشعر المرء بعبء وتابوهات لغة الطفولة. أما المقاومة التي تواجهني بها اللغة الأجنبية، فإنها تنتمي إلى جماليات أدبية. إضافة إلى ذلك فإن اللغة الأجنبية حرة من تداعيات الماضي، وهكذا يظل هناك دائما نوع من البعد حين الكتابة باللغة الأجنبية.

اللغة الألمانية التي أتكلم وأكتب بها هي مختلفة عن تلك التي يتكلم ويكتب بها الكتاب الألمان. تعلمت بداية اللغة اليومية وبعد ذلك اللغة الأدبية. الأولى تعلمتها حتى أستطيع الحياة في هذا البلد. فتوجب علي أن أستوعب الفرق بين المستويين اللغويين. إضافة إلى القطيعة مع التقليد الأدبي للغة الأم. بهذه الطريقة أحاول العثور على دروب جديدة في الأدب. إني أصنع لنفسي استعارات وصور، بل وجمل جديدة.

ترجمة: رشيد بوطيب

Feridun Zaimoglu   فريدون زايموغلو *

حكاية الدفن**

مات فاروق. كان زميلاً لنا. أنا وكمال قمنا بعمل اللازم، يعني إجراءات الدفن وما إلى ذلك. فاروق كان وحيدا هنا. جاء أخوه من السويد من أجل الجنازة. كان الأخ شبه مفلس تقريبا. رقد فاروق أسبوعا في المشرحة وأخذ في التعفن. كانوا يريدون بأية حال من الأحوال معرفة سبب الوفاة من النيابة العامة. رآه أخوه وزوجته السابقة في المشرحة. لم يبقيا بالداخل أكثر من نصف دقيقة، دقيقة وهرعا بالخروج على الفور. أشار أخوه إلى سترتي الجلدية ذات اللون البنفسجي الغامق وقال هذا هو لون فاروق. المهم أحضرنا شهادة الوفاة وذهبنا إلى مكتب الشؤون الاجتماعية وقاموا بفحص كل إجراءات الدفن. أولاد القحبة قاموا بتولي كل النفقات، ثم قمنا نحن بتضبيط الأمور. ثم نُقل فاروق إلى برلين بعد يومين. سافرنا نحن أيضا إلى برلين، حيث يوجد هناك مدفن إسلامي. لم يرغب أخو فاروق في دفنه بسوريا لأن أمه مريضة بالقلب ولم تكن لتحتمل. دفنه في سوريا كان بمثابة موته مرتين، كان خبر وفاته كافيا لها.



فريدون زايموغلو، تصوير: *Isolde Ohlbaum*

وصلنا إلى المدفن. كان هناك رجلا دين تركيان ونعش واثنا عشر شخصا من الأصدقاء والأقارب. في البدء جاء واحد من الرجلين وقام بتخليص الأوراق وجمع بعض التوقيعات ودخل إلى الغرفة التي بها طاولة تشريح وبالوعة. قال أحتاج إلى بعض الأشخاص لمساعدتي. دخلنا نحن، كل الرجال، وفتحنا النعش. كان فاروق ملفوفا في كيس بلاستيكي أبيض، لم يمكن بمقدورنا أن نراه. جذبنا البلاستيك الملعون ورفعناه على الطاولة. لم تكن بجسده أية سوائل على الإطلاق، جثة عمرها شهر، خرجت منها رائحة عفنة، قام رجل الدين ببخ مزيل رائحة عرق في الحجرة. كلا الرائحتين أنتجتا مزيجا عطريا جعلني أشعر بالغثيان، فقط من هذه الرائحة المنتشرة في الغرفة. فتح الفقيه سحّاب الكيس البلاستيكي حتى الرقبة وأطل فاروق منها، لكننا لم نستطع أن نرى الكثير. لم يتوجه الآخرون ليروا وجه فاروق، لكنني فعلت. حاول كمال أن يمنعني لكنني كنت أريد أن أرى وجهه بأي حال من الأحوال. قال كمال: لا يا رجل، كف عن ذلك، لن تتحمل. وقلت: لا يهم، أريد أن أراه. جذبت الغطاء البلاستيكي إلى أعلى لكي أتمكن من رؤية وجهه. كان وجهه قد استحال إلى لون بنفسجي مخضر وعيناه غارتا بحيث بدا جفناه مثل خرقتين مبللتين ومتهدلتين، شفتاه التصقتا ببعضهما البعض، كان يبدو مثل جدة عجوز.

نظرت إليه ثم جاء كمال. نظر إلى فاروق ونظرت إلى كمال وقلت: خرا . . . ، وتركت الكيس البلاستيكي يسقط وخرجنا. قمت أولا بتدخين سيجارة، ثم شعرت بالغثيان. أراد أخوه أن يراه لكنني منعته. خرجنا جميعا لأنه يتوجب تغسيله عاريا حسب الشرع. يقوم رجال الدين عادة عندنا بهذا العمل. بعد عشر دقائق تقريبا خرج الشيخ ووقف أمام الباب وقال إنه يريد شخصا يساعده، ونظرته القذرة أفصحت لي بكل شيء، أتعرف، كان علي أن أتمكن من ترجمة ذلك إلى الألمانية. كان أقارب فاروق عربا، لكنني قلت إنه صديقي وأنا أول من سمع كلام الشيخ، إذن فلأدخل أنا.

دخلت وقبل دخولي قال الشيخ: هل ستتحمل ذلك؟ قلت نعم، ثم أكملنا السير. الآن نحن بالداخل، وأرى فاروق من الجنب.

لم أكن أريد النظر إليه لكنه كان يجذبني إلى النظر إليه برقاده على هذا النحو. يسألني الشيخ مرة أخرى، هل ستتحمل؟ أقول: نعم سأفعل، يقول: ستمسك بقدميه وترفعهما وكلانا سنحمل باقي جسمه ونضعه في النعش. الرائحة النتنة لا تزال موجودة، تلك الرائحة القذرة.
وقفت أمام الطاولة ولم أرد النظر إليه، لكنني لم أستطع. نظرت إلى جسده، كان قد تعفن، هناك فطر على جسده، فطر حقيقي. كان متعفنا تماما. لم أر شيئا مثل هذا في حياتي.

قلت لنفسي، اللعنة، الموت شيء طبيعي، وبعد شهر يغدو أي إنسان على هذه الشاكلة: طيب. لا بأس، لكنني أعرف من قبل كيف كان يتكلم، كيف كان يحرك شفتيه والآن آراه هكذا. قلت: أليست هناك قفازات أو شيء من هذا القبيل؟ ارتبك الشيخ بسببي وجاء الآخر وأعطاني القفازات، ارتديتها. ونظر كلاهما إلي وكأنهما ينتظران أن أستعد: اوكي، إنهم يغسلون الموتى كل يوم، رغم ذلك أنهكهما المنظر، رأيت ذلك في وجهيهما. قلت: هيا. أمسكت بفاروق من قصبتي رجليه. كان باردا، باردا تماما. أحسست فقط باللحم، لم تكن هناك ثمة حياة، لا شيء، ثم رفعناه ووضعناه في النعش، وعلى الفور خرجت مرتديا القفازات، لم أكن أريد سوى الخروج، نظروا جميعا إلي، تصرفت ببرود تام وخلعت القفازات ورميتها. رأوا في لون بشرتي وفي وجهي أنني رأيت فاروق. هل رأيته؟ قلت: نعم، لا يهم. وضعناه في النعش، لا أريد التحدث عن ذلك. قالوا: صفه لنا، قلت: لا أجد كلاما. ثم جاء الشيخ وقال إنه الآن في النعش، دعونا نذهب إلى المدفن. ذهبنا إلى المدفن. كان كل ذلك في لحظات لم أستطع فيها التفكير في شي، لا شيء على الإطلاق. كنت أعرف أننا ذاهبون إلى القبر، أنزلنا النعش، أنا والآخرون، ثم دفناه بأيدينا.

لقد راح. انتهى كل شيء. عندما دفناه قلت: Bizden bu kadar moruk, yakinda bende yanina ugrarim, hadi, eyvallah[1]، ثم ذهبنا. حملت معي تلك الرائحة ونظرة عينيه طوال الوقت، طيب، لا يهم، إنه جثة عمرها شهر وما إلى ذلك، لكنه صديقي، كان خفيفا جدا، لم يكن بجسمه لا دماء ولا أية سوائل أخرى، الرائحة كانت مقرفة والنظرة، حتى اليوم لا أستطيع أن أتخلص منها، أحلم بها طوال الوقت والسبب هو أنني نظرت إليه. أعرف أنها لم تكن المرة الأخيرة، ولذلك أردت أن أعود نفسي على ذلك. إن كان ما فعلته صحيحا أم لا، لا أعرف. الآن يرقد فاروق هناك، فيلقل لي أحدهم إنه سيدخل الجنة أو النار، أو أي شيء من هذا الهراء. إنه يرقد هناك وهذا كل شيء. عاش حياة بائسة ومات ميتة ملعونة وتعفن لمدة شهر في المشرحة وهو يرقد الآن في حفرة. انتهى، خلاص. وأسأل نفسي إن كان هذا كل شيء.

ترجمة: أحمد فاروق

[1] "هذا ما كان بيننا ياصديقي، سنتقابل قريباً، إلى اللقاء."

فصل من رواية: «حثالة ـ القصة الحقيقية لإرتان أونغون».
Feridun Zaimoglu: Zwölf Gramm Glück.

ولد فريدون زايموغلو عام ١٩٦٤ في بولو بتركيا ويعيش منذ أكثر من ثلاثين عاما في ألمانيا، ويسكن منذ عام ١٩٨٥ في مدينة كيل. درس الفن والطب البشري ويعمل حاليا ككاتب وسينارست وصحافي.
وقد أصبح من خلال كتابه الأول «لغوة الكاناك» عام ١٩٩٥ كاتبا ذا مكانة متميزة. حصل على جائزة «شاميسو» الرئيسية وهي أرفع جائزة أدبية في ألمانيا تمنح للأدباء المنحدرين من أصول غير ألمانية.

أمينة سفغي أوزدمار Emine Sevgi Özdamar

امرأة ذات عيون سماوية

قصة قصيرة

ها أنذا في استانبول، على البحر، وقد اختطفتني من الموت في الأناضول امرأة ذات عيون سماوية، اسمها عائشة؛ أجلس أمام المصور مع أبي وأمي وأخي الذي يكبرني بسنتين في حجر تلك المرأة ذات العيون السماوية، جدتي، والدة أبي من كَابَادوكيا Kapadokia؛ أدعهم يصورونني وحقيبة صغيرة في يدي، بأظافر قصيرة توقفت لتوي عن قضمها.



أمينة سفغي أوزدمار، تصوير: Isolde Ohlbaum

ثم رأيت البحر. هناك في الخارج يمتد البحر، البحر القاسي والجميل. وقف أبي يخاطب الموج: "البحر كالمرأة. لا يمكن لأي رجل أن يعرف متى تهدأ ومتى تثور." نقلت أمي حقيبة يدها من ذراعها اليمنى إلى ذراعها اليسرى. وكانت السفن الصغيرة تتلفت يمنة ويسرة ثم تعبر مسرعة من شط إلى آخر قبل أن تباغتها السفن الكبيرة. إحدى السفن الكبيرة كانت في غاية العصبية ولا تكف عن الصراخ. حين تمكنوا من ربطها وشدها إلى الميناء، بصقت وقذفت بالفلاحين خارجاً. رجال أشبه بماعز الجبال، يحملون فُرُشهم المطوية على رؤوسهم ويتطلعون إلى الناس الواقفين على الميناء. جاء الفلاحون ومن ورائهم البقر والحمير والدجاج وديك حبش واحد بصحبة القمل والبق. صفقت جدتي بيديها وقالت: "يا هلا!" نطّ ديك الحبش على رأسها وراح ينقر. فانفك غطاء رأسها ووقع في البحر. انتشر القمل في كل أنحاء المدينة. فجاءت الشرطة وصبّ رجالها البنزين على الأرض وأوقدوا ناراً كبيرة. ثمة قمل احترق. حاول الفلاحون جمعه. الحيوانات والفلاحون بأقدامهم المحترقة وفرشهم الملفوفة ألقوا بنفسهم في البحر. وسرعان ما ابتعدت السفينة عن الميناء وظلال النار التي احترق القمل فيها تداعب جسدها الأبيض. غابت السفينة في الضباب وخمدت النار. طلع القمر وعلى شاطىء الميناء انتصبت لافتة: ميناء القمل.

في الليل وقفت بقميص النوم قُبالة النافذة، وسبابتي اليسرى بين أسناني. من المآذن البعيدة تعالت أصوات رجال يتلون صلاة العشاء. قالت جدتي: "تعالي نامي، إذا لم تنامي سيأرق الليل ويوقظ أشباحه." وراحت تشخر بصوت منخفض. من الغراموفون في الغرفة المجاورة علا صوت رجل يغني: "ما بالي لم أعشق إلا تلك المرأة القاسية التي أذاقتني المرّ وأفسدت علي حياتي." كان أبي يستمع إلى الأغنية ويزفر الآهات. آهاته من خلف الباب الموصد تدفئني في فراشي، تحت غطاء السرير، وصوت البحر المبلل يجوب الغرفة كشبح أليف. أغمضت عيناً وفتحت الأخرى لأخادع الشبح الذي اعتاد بيتنا وأسترق النظر إليه. تحجّرجسمي وأنا أنتظره ونمت كالحجر. بعد حين لم أعد أتمكن من التنفس. رأيت امرأة تجلس على فمي فيما كان جبل، استحالت عليّ زحزحته، يرزح على صدري. كانت للمرأة القابعة على فمي أجنحة. فحلقت في أرجاء الغرفة برهة ثم حطت أمام الشباك وقالت: "سأذهب الآن ولكني سأترك النافذة مفتوحة لتصدقي أني كنت هنا". وطارت. كانت ذات وجه جميل جداً. "جدتي، الشبح كان هنا، إنه امرأة." قالت جدتي: "اسمها القارسي Alkarisi." نظرتُ إلى النافذة فرأيتها مفتوحة. من صوب ميناء القمل ترامت إلي مع نسيم الريح أصوات مبهمة، ربما كانت عويل الحيوانات. عدت إلى فراشي البارد ونمت كالحجر.

في صباح اليوم التالي أردت الخروج من الغرفة فلم أتمكن من فتح الباب. خبطت على الباب وناديت: "أمي، الباب لا ينفتح." جاءني صوت أمي: "ولا يجب أن ينفتح. أنت وجدتك ستبقيان ثمانية أيام في الغرفة. لقد جلبتما معكما قمل الفلاحين، ولن تخرجا قبل أن تغليا ملابسكما وشراشف السرير وتغسلا شعريكما وجسميكما بالخل." جعلنا جدتي وأنا نحك جلدنا. ثم حككت لها ظهرها وحكّت لي ظهري. قالت جدتي: "يا الله بنا نخرج من هنا." ربطنا شراشف السرير ببعضها ونزلنا من النافذة ورحنا إلى المقبرة. وهناك حرقنا كل شراشفنا. قالت جدتي: "هذه النار التي ترينها ها هنا مثل نار جهنم

مغسولة سبع مرات بالماء البارد. إلا أنّ نار جهنم أكثر صلياً منها بسبع مرات. مشينا بين شواهد القبور. فجأة خرجت حروف شديدة الغرابة من فم جدتي واصطفت هكذا: "بسم الله الرّحمن الرّحيم. الحمد لله رب العالمين. الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين. إياك نعبد و إياك نستعين. اهدنا السراط المستقيم؛ صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولاالضّالين. آمين. بسم الله الرحمن الرحيم. "قل هو الله أحد. الله الصمد. لم يلد ولم يولد. ولم يكن له كُفُواً أحد.آمين".
تحولت الحروف الخارجة من فم جدتي إلى صوت رخيم وصورة جميلة في سماء المقبرة فنفخت عليها جدتي وبعثرتها بأنفاسها يمنة ويسرة. "الموتى بحاجة إليها." رأيت الحروف ماثلة أمامي، كان بعضها على شكل عصفور أو على شكل قلب يخترقه سهم. بعضها الآخر كان كالقافلة أو كحيوانات راقدة، ثمة حروف كانت كالنهر أو كثعابين زاحفة أو كأشجار متطايرة في الريح أو مرتعشة في البرد والمطر. "جدتي، أين الموت؟"
أجابت جدتي: و"الموت بين الحاجب والعين، أقرب مما تظنين." ثم راحت تتنقل من ميت إلى آخر، تنفخ الحروف صوراً فتبدو في ضوء الشمس كلوحات من نور. أخذت جدتي تمشي بين القبور رافعة يديها إلى الأعلى، أمام صدرها، كأنها تحمل بطيختين صغيرتين في راحتيها. رفعتُ يديّ مثلها حاملة ظلال أشجار المقبرة والعصافير الساعية من فوق رؤوسنا من ميت إلى آخر. هبت ريح خفيفة واختطفت حبات العرق من على جبينينا. جلسنا على الأرض، أرض الموتى، والشمس تلامس أرجلنا. أخذت جدتي نبتة. مرغت أوراقها بين أصابعها وشمت رائحتها ثم أرخت يدها إلى الأسفل. جعلنا ننظر إلى أرضية المقبرة. ترامت إلينا أصوات صبيان يلعبون في الشارع بالقرب من المقبرة. كانت الأصوات ترتفع إلى السماء ثم تهوي كالنجوم أمام أقدامنا. رأيت كرة الصبيان تصعد إلى السماء وتهبط دون ما حس. أخذت ظلالنا تتداخل بظلال الموتى. جاء النمل واستقر في الخدوش الكثيرة التي خلفتها شقاوة لعبي. ثم جاءت قطط المقبرة بأرجلها المدهوسة وأبوازها المخدوشة، بعيونها الرمداء وخياشيمها الدامية وأذيالها المبتورة وتمددت بأجسامها الضامرة على تلك الظلال الميتة والحية. جلست هاهنا بأفواه لا لسان بها.
ثم جاء موسى، مجنون المقبرة، وفي يده مقود سيارة وأخذ يخاطب شاهدة ميت: "كنت تسعد بالمرور فوقي وها أنت الآن ترقد حزيناً تحتي. أكلت فيما مضى ألذ الطيّبات وها هو يأكلك الدود الآن وأنت تحتي. إن الناس نيامون في حياتهم وعندما يموتون يستفيقون من سباتهم. التراب يُسمع الميت كلاماً قاسياً وحين يصمت يجيء ملاك ويقول للميت: "اكتب حياتك!" فيجيب الميت: "ما عندي حبر أو ورق". فيقول له الملاك: "كفنك الورق ولعابك الحبر". يقص الملاك قطعة من الكفن ويعطيها للميت. فيبدأ الميت بتدوين خطاياه وأعماله الصالحة حتى لو لم يكن قد تعلم القراءة والكتابة في حياته. وعندما ينتهي يعلق الملاك كل ما كتبه الميت في رقبته. ثم يجيء ملاكان مخيفان في هيئة إنسان، كلماتهما كالرعد ونظراتهما كالبرق ومع كل منهما سوط حديدي. فيفتحان الأرض بأسنانهما ويدخلان جسد الميت من أنفه وينهالان عليه بالأسئلة. فإذا تمكن الميت من الإجابة عليها كفّا عنه لينهض ويبكي على عتبة أبواب تظهر أمامه. ولكن ما أن يعبر تلك الأبواب حتى يسألانه أسئلة أخرى كثيرة فإذا أحسن الإجابة ذهب إلى سابع سماء ليمثل أمام الله. قبل ذلك عليه أن يمشي مئة سنة في النار ومئة سنة في النور ومئة سنة في الماء ومئة سنة في الثلج ومئة سنة في البرد."
حين صمت موسى قالت جدتي له: "جزاك الله خيراً." ظلّ موسى يرتجف إلى أن صرنا، جدتي وأنا، نرتجف مثله. فخرج البق من جسمينا وشعرينا والتجأ إلى أقدام موسى. بق موسى خرج أيضاً من جسمه وأخذ كل البق يدور حوله. انضم النمل إلى البق وشاركه دورانه. تساقط ريش العصافير الحائمة فوقنا وورق شجر المقبرة الداكن وجعل كل شيء يدور حول أقدام موسى.
"أعطيني سيجارة." أعطته جدتي سيجارة وقالت: "دخن يا موسى، دخن لعل التدخين يخفف من حرقة قلبك ويعيده إلى مكانه." أخذ موسى السيجارة وراح ينفث دخانها نفثات قصيرة متتالية وبعد كل نفثة ينقل السيجارة من إصبع إلى آخر. سألته جدتي: "لماذا تدخن بأصابعك الخمسة؟" ردّ موسى: "لأنه ما عندي ستة." قالت جدتي: "انتبه للبنت! سأغيب قليلاً وراء الشجرة." وسمعتها تبول. بأذنيّ كنت أصيخ السمع إلى صوت بول جدتي وبعينيّ أنظر إلى يد موسى وفيها قطعة لحم أخرجها لتوه من سرواله. سألني: "أليست جميلة؟" تسمرت في مكاني بينما أخذ بياض قطعة اللحم يقترب مني ويكبر وقد لاحت على شفتيّ موسى ابتسامة. لم أعد أسمع صوت بول جدتي، لكني رأيت ثانية كرة الصبيان الذين يلعبون في الشارع، بالقرب من المقبرة، تصعد إلى السماء وتهبط دون ما حس. سمعت صوت أمي يناديني. قلت لموسى: "بلى، جميلة." رأت جدتي لحم موسى في يده فقالت له: "ليسدّ لحمك حلقك، يا موسى، ألا تخاف الله؟ لو رأت حية فعلتك لاستحت واختبأت في جحرها. ماذا تريد من هذه الطفلة الصغيرة؟"
التفتُّ صوب صوت أمي. قالت أمي فاطمة: "جاء الأمريكان! يا الله بنا نروح ونتفرج على الأمريكان." أمسكت أمي يدي ومشينا، جدتي من ورائنا وموسى

المجنون أمامنا. في لمح البصر خرجنا من المقبرة وصرنا في الشارع. كان هناك أناس كثيرون يصفقون بأيديهم. ومن لم تكن له أيد كان يقـود من لهم أيد بلسانه. كـان هناك ثمة شبان في ملابس حمراء مغبـرة يعزفون على آلات موسيقية مستـديرة ويتلفتون إلى الفـتيات، اللواتي كان قائـد الفرقة ينظر إليهن. بـعض الفتيـات، اللواتي كان قائد الفـرقة لا ينظر إليهن، التـفتن إلى الفتيـات اللواتي كان قائد الفـرقة ينظر إليـهن. "جاء الأمـريكان!" مرت سـيارات سـوداء كبيـرة، نوافذها مغطاة بالستائر. بـالقرب مني عانق دركي يلبس بدلة عـسكرية رجلاً في مـلابس مدنيـة، يقف أمام مـحله، وضغـط جسـمـه على الجزء الأسـفل من جـسم صاحب المحل. مـن إحدى السيـارات السوداء لوح قـفاز نسائي أبيض وخوذة ضابط ذهبيـة للجموع المحتشدة. لكنّ القـادمين لم يكونوا الأمريـكان بل شاه إيران رضـا بهلوي وزوجته. خلف السيارة السوداء مـشى أفراد عائلة أمريكية ذوو مـؤخرات كـبيـرة. قالوا: "قـبل أن نجيء إلى بلدكم تخلينا عن سـياراتنا وتمرنا طوال شـهرين على السـير على الأقدام، لأننا نعلم أنه لا يمكن التعرف على حضارتكم إلا مشياً على الأقدام، غود باي، غود باي."

سأل أخي علي أمي: "من هم الأمـريكان؟". قالت أمي: "الأمريكان أناس ليسوا بحاجة إلى أن يأكلوا. توجد عندهم حبوب يتناولونهـا بدل الطعام. الظهر يأخذون حبـة صغيرة بدل الغداء وفي المساء يبلعون حبة أخرى بدل العشاء."

قالت جدتي: "هذه اختراعات كفار، وعن قريب لن تلبث السماء أن تمطر أحجاراً على رؤوسنا."

بعدمـا رجعنا إلى البـيت وتعشينا قـال أبي لأمي: "عندك وجع أسنان؟ يا أولاد، سنـروح، أمكم وأنا، إلى طبـيب الأسنان." وذهبـا. قـالت جدتـي: "راحا إلى السـينمـا يتفرجان على العريان. أبوك وأمك سيحترقان مؤكداً في نار جهنم ولكن بإمكانك أنت إنقـاذهما." "ولكن لماذا أنا، يا جدتي؟" "عندك خطايا؟ طبعاً لا. صفحات دفتر خطاياك ما زالت بيـضاء. اسمـعي، كل واحد منّا عنده مـلاكان، ملاك يقف إلى الجـانب الأيمن ويسجل الأعمال الصـالحة، وملاك يقف إلى الجانب الأيسر ويسجل الخطايا. وفي اليوم الذي ينكر فـيه الإنسـان أباه وأمه يجيء يوم الدين وتـقوم القيامة. فتطير الجبال كالغيوم وتجري البحار في اتجاه واحد وتختـلط ببعضـهـا، وتسـودّ الشمس ويطبق نصف الـعالم الأعلى على نصـفه الأسفل، وتصطف الـنجوم في صف واحـد، وتصبـح السـماء طاحـونة تدور وتـطير الحـيـاة كـالعصـفـور من أفـواه الأحيـاء. عندمـا يموت كل شيء سيحمل الله السماء في يده اليمنى والأرض في يده اليسرى ويقول لها: "أيتـها الدنيا الغدارة أين أولئك الذين حـسبوا أن العالم ملكهم وأين أولئك الذين صدقوهم وآمنوا بهم. أين هم؟ حينئذ سيقـوم كل أموات العالم، الآباء والأمهات والبنون والبـنات، ويكون عـمـر كل مـيـت ثلاثين سنة. سيجـتمع النائحون في ساحـة وتأتي الملائكة بدفاتر الخطايا وعندما يحين دورنا تفتح دفاترنا وتتلو منها خطايانا وأعمالنا الصـالحة. كمـا سيـأتي أحد الملائكة بمـيزان ويزن جمـيع الخطايا والأعـمال الصالحـة. فإذا كـانت خطاياك أثقل من أعمالك الصـالحة كان عليك أن تمشي حافـية القدمين على جسر ضـيق برفع الشعرة وحاد كـالسكين. فإذا تمكنت من السير عليه حتى نهـايته تروحين إلى الجنة. وهناك تتمددين تحت شجرة وتتـأملين السماء فإذا خطر علـى بالك مثلاً أن تأكلي السُّماني مـا عليك إلا أن تفـتحـي فمك فـتسـقط السُّماني مقلية فيه. أما إذا تشققت قدماك وأدمت من المشي على الجسر فستقعين مباشرة في جهنم. حينئـذ سيضحك الشيطان ويعدّ فرحاً المتعذبين في ناره."

"ولكن كيف يمكنني أن أنقذ أبي وأمي؟"

"في السينما ينسى الناس آباءهم وأمهاتهم ويهيمون بخيالات تخطف من الناس الحقـيقيين وجـوههم. ولكن كيف يمكن لشخص يؤمن بهـذه الخيالات أن يتعـامل بصدق مع الناس الحقيقيين ويحترمهم؟ في يوم الدين عندما يمشي أبوك وأمك على ذلك الجسر وتتشقق أقدامهم ويقطر الدم منها تستطيعين أنت، كونـك ملاكاً طاهراً، أن تفـردي جناحيك وتحـملي أمك وأباك على ظهرك لتطيري بهـما إلى الجنة. ثم تعودين إلى الجـسـر وتأخـذيني أنا أيضـاً. مع أني أظن أن أولادي الثمانية الذين ماتوا صغاراً سيكونون هناك في انتظاري."

"لماذا مات أولادك، يا جدتي؟"

"الله أعلم. ذات يوم رأيت بنتي جـالسة تلوح لي بـيدها. وكـانت في يدي حزّ بطيخ أحـمر فـظننت أنها تريد قطعـة البطيخ. اقـتربت منهـا فلوحت بيـدها ثانية كـأنها تُهَـوّي البطيخة وأغـمضَت عينيها. ظننت أنهـا نامت ولكنها كانت قد ماتت. قلت لله: يا الله خلّ ابني يعيش وإن كان سيطلع مـجنوناً، لا يهم، خلّ لي ابني. يبـدو أن الله اسـتجـاب دعائي وتـرك أباك يعيش. لكن أبوك مـجنون. لو لـم يكن مـجنوناً لما بقي في هذه المدينة الكبـيرة. لا أعـرف عن أي شيء يبـحث فيـها! تركت الدواب وهجـرت زوجي الرابع وقلت لنفسـي: من السهل أن أجد زوجـاً آخر أمـا ابناً آخر فـلا. ولحـقت بوالدك المجنون. كل لـيلة، في المنام، أرى نفسي في قـريتي. أرى أبي وأمي. كانت أمام بيتنـا أشجار جوز كثيرة. كنا نشتغل كل النهار وعندما يجيء الليل نتمدد كلنا تحت شجرة الجوز، أبي وأمي وأنا من طرف وابن أختي وأمـه وأبوه في الطرف المقـابل. وعندمـا ينام الكل كـانت أصابع قدميّ تـبحث وتهتدي إلى أصابـع أقدام ابن أختي. تلامسهـا وتلاعبها. حـتى بعد أن نغفو وننام كـانت أصابع أقدامنا تواصل لعبتها. لكنه مات صغيراً هو أيضاً.

"وهل سيروح معنا إلى الجنة ؟"
"سيكون هناك. أزواجي الثلاثة سيكونون هناك أيضاً."
"ومع أي زوج ستروحين إلى الجنة، يا جدتي؟"
"لا أعرف. زوجي الأول كان في غاية الرقة. راح إلى الحرب وعاد بجرح كبير. صار الدود يسرح في جرحه. فاتخذ عتمة الليل عشيقة له ونام معها. ولما مات لم يستطيعوا تخليصه من قبضتها فدفنوها معه. كل شقفة ليل تدفن مع ميت تأخذ معها قسطاً من نومنا وتحرمنا منه. زوجي الثاني، حسين، أبو أبوك، كان ذا صوت عذب وجميل. ذهب إلى المدينة ليعمل في البناء ونام مثل كل البنائين في تلك البيوت المعرضة دوماً للبرد والهواء. قضى هناك سبع سنوات لم يزرنا خلالها مرة واحدة. ثم رجع ومعه بضعة أمتار من القماش. قال لي: "سأتمدد قليلاً يا عائشة". يبدو أن كليتيه قد تعفنتا من البرد هناك. قبل أن يتمدد التقط بضع نمال ووضعها على يده اليسرى. أخذت النمال تسرح وتمرح في راحة يده كأنها في عقر ديارها. من ثم استسلم حسين للنوم ورحل في منامه إلى عالم آخر. أما الزوج الثالث، شكرو، فلقد ذهب هو أيضاً ليعمل في المدينة وهناك علمته المومسات أن للدنيا طرقاً وأبواباً كثيرة. رجع إلى القرية وعندما جاء الليل تمدد في السرير وجذبني فوقه كما علمته المومسات. فلم أعِ نفسي إلا وقد ارتفعت ساقاي في الهواء وطارتا عاليا وشعرت بنار تخترق جسمي كالسهم من أخمص قدمي إلى رأسي.

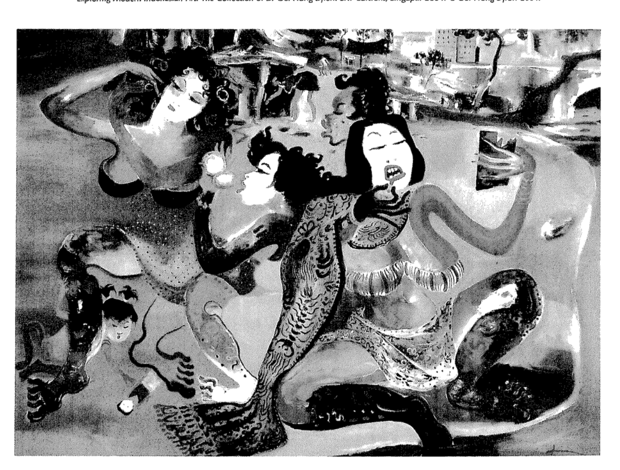
وسأل أخي علي: "جدتي، لماذا تتدلى بزازك على بطنك؟"
أجابت جدتي: " عندما يشيخ الذئب، يصير لعبة في أيدي الكلاب. يا ويلي، إذا كنتم تلهون بجسمي هكذا وأنا ما زلت حية أُرزق فالله أعلم ماذا ستعملون عندما أموت وأغمض عينيّ إلى الأبد. حك لي ظهري قليلاً، يا علي، حكّ."
جلسنا في السرير نحك لها ظهرها ونشد أبزازها لتطول وتتدلى أكثر فأكثر. أخذت جدتي أيدينا ووضعتها على بطنها. فأحسسنا به يرتج تحت أيدينا وسمعنا صوت ماء يكركر. "إنها الأرواح التي تجمعت في بطني."
"ولماذا لا توجد أرواح في بطني أنا، يا جدتي؟"
"طوّلوا بالكم قليلاً! ما أن تدور الأرض بضعة دورات حتى تتجمع الأرواح في بطونكم أيضاً. أعطاكم الله راحة البال وتصبحون على خير!" "تصبحين على خير."

ترجمة: ماجدة بركات

من كتاب: Emine Sevgi Özdamar: „Das Leben ist eine Karawanserei". © Verlag Kiepenheuer und Vitsch, Köln 1994.

«ثلاث مومسات»

Hendra Gunawan Three Prostitutes, 1978. 146x200 cm. Oil on canvas Reproduction from the catalogue: Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien. SNP Editions, Singapur 2004. © Oei Hong Djien 2004.

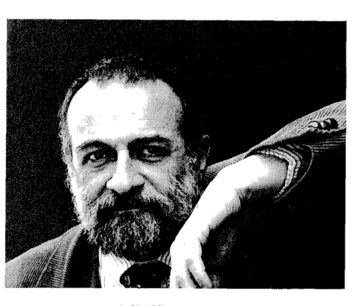


Said سعيد

مينـا

قصة قصيرة

بداية التسعينيات. قراءة في مدينة بمنطقة الرور، أقرأ من كتابي «ذراع الملالي الطويلة». قاعة قراءة صغيرة، بها ما يقرب من ٤٠ مستمعا. أثناء تقديمي - كالعادة بإطناب وإسهاب - أرقب الجمهور، منذ سنوات جعلت ذلك أمرا واجبا علي. اليوم تلفت انتباهي امرأة شابة في الصف



سعيد، تصوير: Isolde Ohlbaum

الأمامي. شعر أسود قصير. وجسم رشيق. ملامح الوجه قوية، أنف كبير، وشفتان مكتنزتان. عينان سوداوان تنبضان بالحياة، تنظران بغير انفعال. العمر في الثلاثين تقريبا. تجلس هادئة، وتضع ساقا فوق الأخرى وتنظر إلي. أنا متأكد أنها إيرانية. أومىء لها برأسي وتومىء لي هي أيضا. أثناء القراءة تميل إلى الأمام وتنصت باهتمام وتلهف دون أن تتسبب في ضجيج أو إزعاج.

أنهي قراءتي برسالة إلى صديق شيوعي: "الآن أعدموك". وهو نص قريب جدا إلى قلبي. عندما انتهيت، أخذت نفسا عميقا ونزعت عني نظارتي ووضعتها على المائدة. أسمع التصفيق. أتفحص الحضور، من خلال انتقال نظراتي من وجه إلى آخر. أبدأ بإيرانيتي. تنظر إلي مباشرة، نظرتها كلها توتر، أنهي جولة نظراتي بها أيضا. تنظر إلي هذه المرة بارتياح أكثر، وتعود بظهرها للوراء. أقرر الصمود أمام نظرتها. في هذه النظرة شيء أشبه برقة

مرتجفة، أو بموافقة سرية على ما أقول. بعد فترة تنظر لأسفل وتمسح ذرة تراب من على سروالها. ترفع رأسها وتنظر فيما حولها وتنظر إلي مرة أخرى. زال التوتر.

أنا متأكد أنها سترفع يدها لتطرح سؤالا. لكنها لا تفعل. أجيب على أسئلة الجمهور والتي كان جزء كبير منها شخصيا جدا، أجيب قدر ما أستطيع بأمانة شديدة. ثم تنتهي الأمسية. أقف وأشرب رشفة من الماء: الآن قمت بعملي. شربة الماء التي أشربها الآن هي مكافأتي. أضع الكوب على المائدة وأطفىء مصباح الطاولة وأنحني أمام الجمهور. وهاهي تقف أمامي.

"أريد أن أتحدث معك". أسلوب غير إيراني بالمرة. لا مديح. ولا قالت "أنت فخر أمتنا". تدخل في الموضوع مباشرة. "تعنين الآن؟"

تنظر إلى وجهي مباشرة، وتهز رأسها، وترتب شعرها بيدها اليسرى وتقول: "أريد التحدث معك على انفراد".

الآن تظهر عندي أعراض البارانوايا التي كانت في الماضي أقوى بكثير. امرأة جميلة، تنصت باهتمام، وتريد الحديث معي على انفراد. جميل جدا! أقول ذلك لنفسي والتجأ إلى عتاد احتياطاتي. لا بد أن أتولى أنا إدارة الأمور، وألا أترك لها زمام المبادرة. علي أن أحدد كل شيء على طريقتي، وألا أترك أي مجال لتساؤلات مفتوحة: "تعالي غدا في التاسعة صباحا في الفندق الذي أقيم به. سنتقابل في صالة الفندق. ونستطيع هناك الحديث في هدوء."

صالات الفنادق أماكن آمنة. تجلس هناك بحيث ترى موظفات الاستقبال، ويرونك. وفي التاسعة ستعج صالة الفندق بالناس.

"حسن جدا، سأكون هناك في التاسعة".

لم تفكر ولا لدقيقة. لا حجج، ولا اقتراحات بديلة. راضية تماما.

"أتمنى لك أمسية سعيدة." وتمد لي يدها. تبتسم. طبعا. أكيد. تضغط على يدي مثل صديقة. أشد على يدها: "إنك تعرفين اسمي، ما اسمك أنت؟"

ترددت لجزء من الثانية وقالت بجفاء "مينا." "يسعدني لقاءك يا مينا!" أترك يدها. ترتدي خاتم زواج فضي بسيط في إصبعها. "إذن إلى الغد." ترفع يدها اليمنى قليلا،

وتلوح بصورة غير ملحوظة، تلتفت وتذهب تجاه الباب. عندئذ تلتفت للوراء مرة أخرى، وترفع يدها اليمنى أكثر وتلوح لي. ثم تخرج.
أريد أن أراهن مع نفسي، أن مينا ليس اسمها الحقيقي، حيث أنها ترددت لفترة طويلة. أذهب مع آخرين إلى مطعم، قامت منظمة الأمسية بحجز مائدة هناك. لا بد لي أن آكل شيئا، حيث لا أسمح لنفسي بالأكل قبل القراءة. اصطحبني ستة أشخاص. خمسة نساء ورجل. إنه زوج مضيفتي. وأسألها الآن. إن كانت تعرف الإيرانية الشابة. لا هي ولا الآخرون، يعرفون من تكون. أغير الموضوع على الفور. تقوم مضيفتي وزوجها بتوصيلي إلى الفندق. أفكر قليلا ثم أقول لهما إن لدي موعدا مع الإيرانية الشابة وأبذل قصارى جهدي لإبراز هذه الملاحظة العارضة، بحيث يعرف الاثنان باللقاء. علقت مضيفتي: "امرأة جميلة"، وعكس وجهها ارتياحا تلقائيا، مما جعلني أكاد أكون مطمئنا أيضا.
في الفندق ألقي نظرة على الصالة، وأعرف بالفعل المكان الذي سأجلس فيه في الصباح. سأجلس بظهري للحائط. مكتب الاستقبال على مرمى البصر وقريب. خطوات قليلة من المصعد. من هنا ستكون لدي السيطرة على كل الأمور. أحس بالرضا عن نفسي وأخذ المصعد لأعلى. في الغرفة لا أعود راضيا عن نفسي. راعيت كل الاحتياطات الأمنية؟ لكنني لم أتخذ أي إجراء. لا يكفي أن تعرف مضيفتي باللقاء. أفتح الشباك وأستنشق هواء الليل الربيعي، استمتع بالأضواء وأفكر.
أجلس وأكتب على ورقة مطبوع أعلاها اسم الفندق، بأنني سألتقي في التاسعة صباحا في صالة الفندق مع امرأة شابة، لا أعرف عنها شيئا سوى أن اسمها مينا. أكتب التاريخ والوقت وأوقع. أضع الورقة في مظروف للفندق وأغلق المظروف بالصمغ وأكتب عليه: لإدارة الفندق. الآن أضع الخطاب في الجيب الأوسط لحقيبة سفري. بحيث يكون مرئيا لكل عين، تبحث عن شيئ في الحقيبة. ثم استلقي على السرير واتفرج على التلفزيون. في البيت ليس لدي جهاز تلفزيون. لكن بعد أمسيات القراءة يصيبني إعياء بحيث لا أستطيع القراءة. أشعر بيقظة شديدة، أبدل كثيرا من قناة إلى أخرى، حتى أدرك أنني متوتر الأعصاب. أغلق التلفزيون، وأفرد جسدي على السرير وأفكر. لا أستطيع أن أفعل أكثر من ذلك. أفتح التلفزيون وأشاهد أي شيء، حتى يغلبني النعاس.
تحت الدوش أفكر مرة أخرى فيما يمكن عمله. وعند ذهابي إلى مطعم الفندق الإفطار، أقول لموظفة الاستقبال، أنني متواعد في الساعة التاسعة مع سيدة شابة، اسمها مينا. إذا أتت مبكرا، يمكنها أن تصحبها إلى صالة الإفطار. شاهدة أخرى. الآن أستطيع الإفطار. بعد ذلك أهرع إلى الغرفة وأغسل أسناني وألم حاجياتي وأهبط. أسلم حقيبتي لمكتب الاستقبال. ينبغي أن تبقى يداي فارغتين. تحسبا لأي ظروف. تأتي بعد تدخيني السيجارة الثانية. الوقت قبل التاسعة بقليل. أقف. تأتي ناحيتي مادة يدها للمصافحة:
"هل تأخرت كثيرا؟"
"لا، بل إنك دقيقة في مواعيدك أكثر من اللازم"
أدعوها للجلوس في المقعد المواجه لي. الآن تجلس وظهرها للباب. تلقي بنظرة في هذا الاتجاه، ثم تنظر إلي. لقد كشفت خطتي.
"هل تشربين قهوة إسبرسو؟"
"نعم، وأدخن واحدة من سجائرك!"
أشعل سيجارتها بعود ثقاب. تمسك بيديها يدي اليمنى، وتسحب نفسا عميقا من السيجارة. تأخذ وقتها في إشعال السيجارة وتضغط على يدي. حركة إيرانية جدا. عندما تكون السيجارة في فمك لا تستطيع التحدث. لذلك تضغط بيدك على يد الآخر الذي يشعل لك السيجارة على سبيل الشكر. كادت السعادة أن تغمرني بسبب هذه الحركة. أنظر إليها وأبتسم. وتعاود هي الابتسام.
أذهب إلى مكتب الاستقبال وأبلغ أن زائرتي موجودة وأطلب قهوتي إسبرسو.
عندما أعود، أقول لها: "أعطيت خبرا قبل الإفطار أن سيدة اسمها مينا، ستزورني". عليها أن تدرك أنني قد اتخذت احتياطات معينة. تومىء.
تأتي القهوة. أقول لنفسي، لا بد أن أبدأ. "منذ متى تعيشين بالخارج؟"، هذا السؤال الأول هو المقدمة لأحاديث كثيرة مع أهل بلدك. ينطوي السؤال ضمنيا على التالي: كلنا من بلد واحد ونتنتمي لبعضنا البعض.
"سأحكي لك كل شيء" وتطفىء السيجارة تماما، وتنظر إلي أثناء ذلك: "أريد أن أحكي لك شيئا. شيئا عن حياتي. هل لديك شيء من الصبر؟".
الجملة الأخيرة لم تكن سؤالا: كان بها قوة الأمر. لا بد أن أخلق بعض المسافة بيننا وأقول: "تفضلي!" أقول ذلك بجفاء، بكل الجفاء المتاح، وأستند بظهري للوراء.
"لو أنك لم تقرأ الخطاب إلى الصديق المقتول، لما جئت للتحدث معك. أنا أعرف كتابك جيدا. بعض الفقرات قرأتها مرات عدة. قلت لنفسي أمس: سأذهب إلى الأمسية، لأنني أريد أن أعرف إن كان سيقرأ الخطاب إلى الصديق المقتول أم لا، وكيف سيقرأه..."
تخطر ببالي فكرة: "هل أنت قريبة لميهرداد فرجاد؟"
"لا!" تهز رأسها وتبتسم. لن يكون سؤالي التالي عما إذا كانت شيوعية أم لا. فهذا السؤال يعد الآن مبكرا جدا. بعد بضعة دقائق أعرف إلى أي الأحزاب تنتمي. اللغة خؤونة، وبخاصة لغة إيرانيّ المنفى.

"لا أنا لست شيـوعية، أنا مـعارضة تماما لهـذا الحزب" . تستند الآن بظهرها للوراء وتضع ساقا على الأخرى. كانت ترتدي بالضبط الملابس نفسها التي ارتدتها بالأمس. بنطلون أسود قطيفة، بلوفر أسود، وفوقه بلوزة خفيفة، حذاء أسود بكعب صغير.

"عندما قامـت الثورة الإسلامية، كنت في العـام الثالث من دراستي الجامعية، كنت أدرس الكيمياء. ولدت في تبريز ثم جئت إلى طهران، لأن للجـامعة سمعـة أفضل هناك. كنت أنتمي إلى اليساريين مثل كثير من الطلاب الآخرين. وزوجي درس أيضا علم الاجتماع في الجامعة نفسها. كنا ننتمي إلى المنظمة اليسارية ذاتها. هناك تعارفنا وتزوجنا. كنا متفاهمين جدا. كان ودودا جدا معي. ولم يفرض علي أي شيء. كان يحترم رأيي بأمانة شديدة. لم تكن لدينا أية مشكلات" .

رفعت يدها اليمنى وقامت بحركة عنيفة إلى الجانب.

"ثم أتت الثورة الثقـافية الإيرانية، التي أغلقت الجـامعات أثناءها، أراد الحكام الجدد أسلمة العلوم الطبيعية" . تنحني وتشرب آخر رشفة من القهوة التي بردت في هذه الأثناء.

"لم أرغب في البـقاء في المـنزل وأبكي الثورة المغـدورة. وكـان لا بد لأحدنا أن يكـسب بعض المال، ولذلك بدأت أعمل في أحد المختـبرات الكيميائية، كنـت قد تدربت فيه العـام الماضي. أوقات العـمل المنظمة كـانت أيضا وسـيلة للحمـاية، فحـراس الثورة كانوا لا يحـبون رؤية الشـباب يتسكع في الشوارع في وضح النهار" .

"هل عمل زوجك أيضا؟"

"لا، لقـد بقي بالبيت وقـام بدراساته، إضـافة إلى تولـيه أنشطة سرية، منها واجبات مهمة جدا لمنظمتنا" .

الآن تحدق في عيني: "كان كافيا، أن يعمل أحد منا." هذه الجملة ليست لها وظيفة إثبات عدم التورط، ليس من هذا الفم. تهز رأسها بالرفض، عندما أقدم لها سيجارة.

"ثم في ليلة ما، عنـد عودتي إلى البيت، يتم إلقـاء القبض علي. أفتح الباب ويتم الزج بي إلى الداخل بدفعة. يلقي بي أحد حـراس الثورة على الأرض. ووجهي مواجـه للبلاط. ويجلس آخر فـوق قفـاي. تبحث أربعـة أيدي لأمرأتين في جسدي وحقيبتي. أسمعهن يقلن، إنها غير مسلحة. الرجل فوق رقبتي يمسك شعري ويقف ويجذبني لأعلى.

"من أنتم وبأي حق تداهمون بيتي؟"

كانت الصـفعة التي تلقـيتهـا عنيفة لدرجـة أنني كدت أن أسقط، لكن الشقيق الحارس كان يمسك بشعري في يديه.

"هل تريدين أن تعرفي ما لدينا من حقوق؟"

ولم ينتظر قط إجابة مني، وعاجلني بصفعة أخرى.

"أين ذكرك؟"

قلت لنفسي، الحـمد لله، إنه إذن ليس موجودا وغـالبا أنه في أمان.

تمسك بي أربعة أيدٍ نسائية وتقيـد يدي وراء ظهري. صفعة جديدة.

"لقد طرحت عليك سؤالا يا أميرة!"

"لا أعرف، جئت لتوي من العمل."

"حـسن إذن، لكنك سـتـتكلمين. أتسـمعين مـا أقـول، ستنطقـين؟ ستغـردين يا أميـرة مثل البلبل. وسنعـثر على ذكرك. اذهبوا بهذه العاهرة."

ألقي علي رأسي من الخلف كيس أسود. السـيدتان تزجان بي تجاه الباب. نهـبط الدرج، نخرج من باب البيت. تزج بي أربعة أيدي داخـل السيارة. الشـقيق الحـارس يصرخ: اطرحوها أرضا.

أجد نفسي على أرضية السيـارة. وحذائه العالي الرقبة فوق رقبتـي. تنطلق السيارة. لا أستطيع أن أعـرف في أي اتجاه نسيـر. زوجي في أمان. الحراس سينتـظرونه بالبيت، لكنه محترف، لن يسقط في المصيدة. لن يحدث له شيء. لا بد أن أركز تـفكيري الآن على الأسـئلة القادمـة. وأتدرب مع نفسي على التحقيق. تتوقف السـيارة وينتهي معها التدريب النظري. يمسـك بي الشـقـيق الحـارس ويلـقي بي خـارج السـيارة. تمسك أيدي أربعـة نساء من ذراعي وتقـودني إلى مكان ما، والكيس الأسود فوق رأسي. يصدر أحد الأبواب صـريرا. تجلسني المرأتان اللتـان قامـتا بجـري إلى هنا على كـرسي وتتهـامـسان مع شـخص مـا، مع المحقق حـسب اعتقادي. يقول بصوت عال. يجب أن يفكوا يدي. ثم يأمر أن أفردهما. اصطدم على الفور بحائط. الآن أدرك أين أنا. هذه الصورة أعرفها جـيدا من حكايا الرفاق. أجلس بعينين معصوبتين على كـرسي قريب من الحائط، والمحقق ورائي. يبدأ بنبرة أبوية. يقول بأنني مثل ابنته وعلي أن أحكي له ما يعرفه هو بـكل حال من الأحوال، وبذلك سأخـرج قريبا. أقول لنفسي كم قديمة هذه النغمة، إن لها تقريبا عمر المحقق نفسـه. قديمة قدم البـشر منذ أن بدأوا يحـاولون فرض نظم هيراركية. يريد المحقق الأبـوي أن يسمع أسماء. أقول إنني لا أعـرف أحدا سـوى زوجي. الرجل الواقف ورائي يكرر السؤال ويقول بلطف، إنه لن يعيد السؤال.

- إذن، متى تأتي الإجابة؟

أكـرر أنني لا أعرف أية أسـمـاء، لكن هذه الإجابة أيضـا قديمة، قديمة قدم السؤال.

يزأر الـصـــــوت:

"أخرجوها!"

يجذبونني من يدي، ويربـطانهـــــا وراء ظهري ويجرجرونني إلى الخارج. المرأتـان اللـتــــان

«حبي»

Edi Sunaryo: MY Love. Oil on Canvas 2002. Reproduction from the Catalogue: Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr. Oei Hong Djien. SNP Editions, Singapur 2004. © Oei Hong Djien 2004.

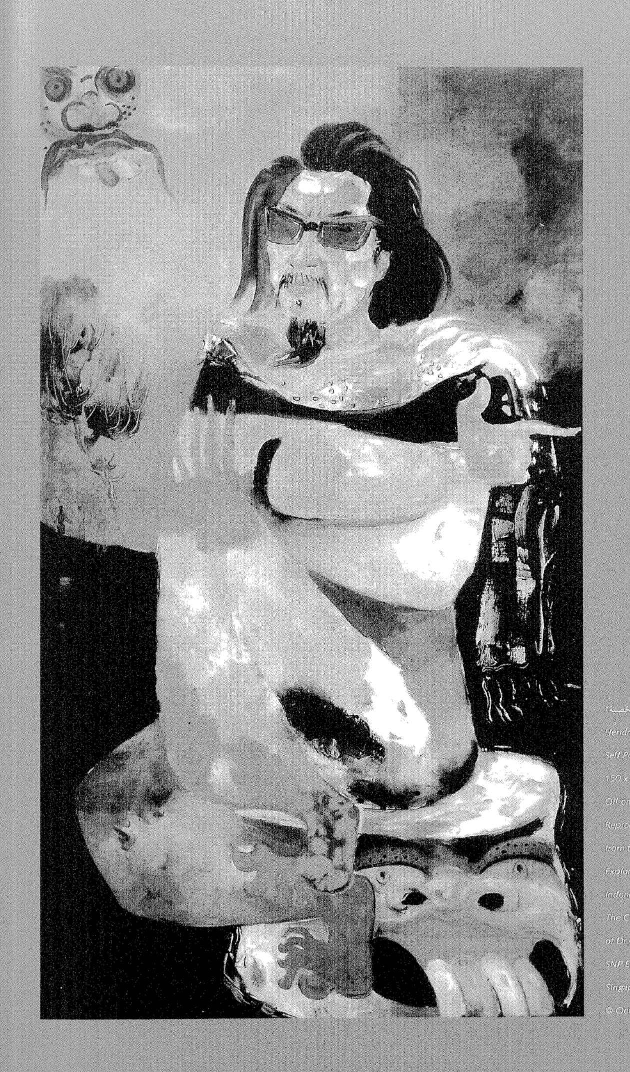


سحبتاني تقولان لي: "ستكون ليلة عصيبة، يا أختاه!"
ثم تقفان في مكانهما وينفتح أحد الأبواب، وأسمع صوتا نسائيا يقول:
"الطرد المسجل وصل."
يزج بي إلى داخل الغرفة. سكون. أسمع أناس يتنفسون. كم عددهم؟ السكون والعينان المعصوبتان يعطون للمكان أبعادا غير محددة.
يسألني رجل، أثناء فك قيدي: حسنا، أيتها العاهرة، ألا نريد أن نبدأ؟
ثم يتبع بالقول: أخي قطعة الجاتوه تلك لنا جميعا!
تمزق عدة أيدي ملابسي. أولا البلوزة. أثبت يدي على مشد الصدر. أتلقى ضربة قوية بعصا مطاطية ولا أحس بيدي بعدها، ويزول مشد الصدر.
ـ أثداء العاهرة مكتنزة!
كنت أرتدي سروالا أسود من القطيفة. أمسك السروال بكلتا يدي. يمسكون بيدي، كم من الأيدي تعبث بي؟ ينزعون عني السروال ثم اللباس الداخلي. ترفعني أياد عدة إلى أعلى.
ـ ضعوا السيدة على مائدة العمليات!
يرقدونني على ظهري. أحدهم يثبت الكيس فوق رأسي. أحكموا القبض على يدي وقدمي، وجُذبت كل يد وكل قدم في اتجاه آخر.
ـ ابدأ يا أخي فأنت الأكبر سنا!
سحاب سروال. شخص ما يبصق بشيء ما. شخص يمسك بخاصرتي. شيء صلب يدخلني بقوة عارمة. أصرخ وأتلقى ضربة قوية على وجهي. يهمس أحدهم: "سدي فمك أيتها العاهرة، الأخ يحب أن تتم الممارسة في هدوء".
أعرف أن الألم هو قدري، لكن ماذا عن الإذلال. أعرف أن ذاك هو تعذيبي. أعرف أنه لا جدوى من الصراخ، حيث أنه يستنفذ طاقتي. وأنا أحتاج لطاقتي. أصمت. انتهى أحدهم من عمله داخلي. يصرخ:
ـ أتسمتعين بذلك يا أختاه!
ثم يضرب على مؤخرتي بكفه ويقول بملل:
ـ من عليه الدور يتفضل!
يضحك الجميع. يطلق صوت آخر ضحكة متشفية ويقول: "يا أخوتي يمكن نلعب لعبة حركة المرور الدائرية، من يأتي من اليسار له الأولوية."
أحاول أن أعدل وضعي، لكنني أتلقى لكمة بين نهدي. شيء يخترقني مرة أخرى. أحبس أنفاسي. ينبغي ألا يستمتع بما يفعل. لكنه يضرب بقوة في وسطي، بحيث أترك ما يحدث يحدث. أقرر ألا أفعل شيئا. في وقت ما سيصابون بالإعياء. في وقت ما سأنزف. في وقت ما سأفقد الوعي.
ليست لدي أية مهمة هنا. علي أن أكلف نفسي بمهمة ضد الألم والإذلال. الإيمان بشيء ما. لا أريد أن أفكر في رفاقي. حتى لا يتسرب مني اسم أحدهم. أفكر في زوجي، أفكر في أنني سأنجب منه طفلا فيما بعد. لقد قلت له، إن كان ولدا سأسميه محمود، على اسمه، وإن كانت بنتا فله الحق أن يختار لها اسمها. انتهى أحدهم ثانية. يضرب على خاصرتي. لا مجال لأخذ النفس. يبصق أحدهم شيئا ما ويعاودون الكرة. كم يمكنني أن أتحمل؟ متى سأفقد الوعي؟لماذا لا يأخذني محمود بين ذراعيه؟
أداوم على التفكير في شيء آخر. ضد الألم، ضد الإذلال. أفكر في شيء جميل. فان غوغ. شرفة المقهى ليلا. كم يحب محمود فان غوغ. إنه غير مذنب. ويُعين ضد الألم. ضد الإذلال. لا بد أن أفكر في شيء بعيدا عن هؤلاء الرجال، الذي يتصرفون باسم الله. بعيدا، بعيدا، التفكير في محمود! لديه طريقة معينة في أخذي بين أحضانه، وهي أكثر شيء أحبه. عندما يضمني يقبل شعري بنعومة، تكاد تكون غير محسوسة.
"أخي هذه العاهرة مثل الكاسيت يمكن استخدامها على الوجهين!"
ضحكات. تصفعني كف على خاصرتي: "هيا!"
تمسكني عدة أيدي ويقلبونني. أشعر بأن عضلات جسمي مشدودة وأشعر بتصلب الأيدي التي تمسك بي. تثبت قبضة حازمة، رأسي من جديد. شخص ما يبصق، هذه المرة على مؤخرتي. يدخل شيء صلب فيها. أظن أنني سأفقد الوعي الآن من شدة الألم.
"أخي هذه السيدة لم تثقب بعد."
يضرب بكفه على مؤخرتي.
"هل كان هذا هو العرض الافتتاحي، يا أختي؟"
ويدخل شيئه أكثر، لا أستطيع التنفس، ولا التفكير. أستسلم. يدخل أكثر وأكثر.
"أخيرا يا أخي. هذا الثقب أصبح الآن متاحا للاستخدام للصالح العام!"
يدخل مرة أخرى بقوة شديدة. أفقد كل السيطرة. ألاحظ أن شيئا يغادرني، شيئا دافئا وسائلا. وبذلك انتهى هذا الأخ. يسحب شيئا من داخلي ويسب:
"العاهرة نجستني."
ثم يصرخ:
"هيا يا اخوة علموا الأميرة الأدب!"
يمكن لي عد ضربات السياط الأولى. عندما أفقت، كنت

راقدة بعينين معصوبتين، غارقة في بولي، ودمي وخرائي، وأفكر في محمود. . . "
أقاطعها بفظاظة: "هذا يكفي، لماذا تحكين لي كل هذا؟"
تزفر بهدوء، زفرة طويلة وكأنـها كانت في حاجة إلى هذه المقاطعة
"علي أن أحكي ذلك مرة لشخص ما" وتحدق في عيني.
"هل حكيت القصة لشخص آخر؟"
"لزوجي!" جاءت الإجابة عاجلة ثم أكملت "للأسف!" يطلب صـوتها المتـهدج سـيجـارة، العينان غـارقتـان في الدمـوع، ويدها ترتعش. الآن وللمرة الأولى. أدفع بعلـبة السجائر على الطاولة. أريد أن أشعل لها السيجارة، لكنها تمد يدها اليـمنى لتـمنعني مـن ذلك. للحظة ظننت أنهـا تحـتـقر يد أي رجل تمتد إليـها. أدفع لها بعلبـة الكبريت. تشعل السيـجارة، وتستند للوراء. تستنشـق الدخان بعمق. تضع رأسهـا على مسند المقـعد. تغـمض عينيهـا، وتنفخ الدخـان. وتبقى على هذا الـوضع. انحني للأمام لآخـذ سجـائري. ترتجف ـ يصحـو حيـوان. تلاحظ أنني أريد فقط سيجارة. تنظر إلى عيني.
"هل من الممكن أن نشرب قهوة أخرى؟"
أقف وأذهب إلى مكتب الاستقبال وأطلب قهوة جديدة.
عند عـودتي، كانت قـد استجـمعت قـواها، وتنظر إلي مباشرة.
"وحين تأتي القهوة، أتعطيني سيجارة أخرى."
أدفع لهـا بالسجـائر. من نظرتها أعـرف أن النادل سيـأتي إلينا. نصمت، حـتى يذهب. ترشف من قهـوتها. تمسك علبة السـجائر. تشـعل سيجـارة. تستنشق الدخـان بعمق وتبدأ في الحديث.
"في وقت ما انتهى التعذيب، وانتهت التحقيقات ووجدت نفسي أمام قاض، وفي وقت ما حكم علي بأربعة سنوات. لم أهتم، لا بالنائب العام ولا بالدعـوى ولا بالقاضي ولا بوالدي الجالسين في قاعة المحكمة. الغريب أنني ظننت أن والدي كانا يعرفـان بما وقع لي. لم أرد النظر في عيونهم. وبعد وقت ما مـرت تلك السنون الأربع ـ بعد ثلاثة أعوام وواحد وسبعين يوما أطلقوا سراحي. والداي أحضراني من السجن. أحتضنني أبـي بين ذراعيه وربت على رأسي فوق غطاء الرأس بارتباك. أمسكت أمي يدي اليسـرى وقبلتها. وبكت. كـانت يداي مبللتين وجـفـفتـها بمنديلهـا وظلت تنتحب" قائلة: "ابنتي، ابنتي المسكينة".
سائق التاكـسي لم يقل شيئا، عدا مرة واحـدة قال بصوت رخيم: "يا أم، انتبهي لابنتك!"
أثر في صوته تأثيرا غـريبا. فلم أكن أظن أنه من الممكن أن يصل لمسامعي صوت رجل غـريب بعد. زحفت أكثر داخل حـضن أبي وجـرؤت أن ألقي نظرة على مـرآة السـيـارة الداخليـة. كان وجـه السـائق طيبـا. شاربـه كبـير وعـيناه متعـبتان. تابع نظرتي لوقت قصيـر ثم التفت للجانب، ولم يعد ينظر في المرآة، ولم يقل كلمة واحدة.
عندما أغلقنا باب المنزل وراءنا خلعت الحجاب على الفور.
قال أبي عندئذ: "محمود في ألمانيا."
ومسح على شـعري، الآن بثقة أكبـر. أمسك بذقني ورفع رأسي ونظر في عيني. وفهم أيضـا أنني أيضا أريد الهروب إلى ألمانيا ـ إلى زوجي.
دبر أبي المال، وقـام بعمل الاتـصالات مع مـهرب، وقـام المهرب بترتيب كل شيء. ثم بقيت في البيت لأسبوع. بين الساعة الثالثة ظهرا والساعة الخامسة في أحد الأيام، سيأتي الوسيط. وعلي أن أكون جاهزة للسفر. ثم جئت إلى هنا.
كان زوجي قد تم الاعتراف به هنا كلاجئ سياسي. ويعمل بين الحين والآخـر كسـائق توصيل في مـطعم بيتـزا يمتلكه إيراني".
نظرتْ يمينا إلى باب الفندق. ثم ابتـعدت بنظرتهـا. للمرة الثانية ترتجف يدها اليمنى. تمسك يسراها بيمناها وتحاول أن تهدئها. تبتعد بنظرتها مرة أخرى. أجرؤ على عمل شيء؛ أشعل سيجارة وأعطيها لها.
في ليلة من الليالي، كنت سعيـدة، لقد أخذني بين ذراعيه وحكى عنا. أحسست بقوة كبـيرة وحكيت له قصتي. ظل ممسكا بي بين أحـضانه ولم يـبك. كان ينصت. ثم مـسح على شعري بعجلة واضطراب وقال:
ـ دعينا ننام الآن!
ومن بعـدها لم يمسني. لم أعد امـرأة بالنسبـة له، مـجرد رفيقة، حتى قررت أن أغـريه. وأخيرا عندما صار داخلي، قلت لنفسي الآن نـحن زوجـان، لكنه استـدار ولم يقل شيئـا. ناديته باسمه وداعبت ذراعـه، التفت وضربني على وجهي بقوة:
ـ غالبا لم يعجبك الأمر أيتها العاهرة.
ثم نظر إلي وقـال: يبدو أن المـدام معـتادة على ممارسـات أخرى.
ثم صـفعني صـفـعة خـائرة جدا، بـحيث لم تؤلم أحـدا سواه".
رجعت بظهرها للوراء ونظرت إلي لبعض الوقت وقالت:
"لا يزال زوجي حتى الآن. منذ ذاك الحين لم يمسني، ولا حتى ضربني".

يونيو ٢٠٠١

ترجمة: أحمد فاروق



«صورة شخصية»

Hendra Gunawan:
Self Portrait, 1970.
150 x 85 cm.
Oil on canvas.
Reproduction
from the catalogue:
Exploring Modern
Indonesian Art.
The Collection
of Dr Oei Hong Djien.
SNP Editions,
Singapur 2004.

Abdellatif Youssafi عبد اللطيف يوسفي

سأتزوج كلباً

قصة قصيرة

إلى ستيلا ...

من فرط حدتها انزلقت السكينة على عنق الديك فقطعته فوراً بلا عناء. فنزف الدم وتناثر على ريشه اللماع الداكن الزرقة. من ثم قذفه الجزار بعيداً. وسقط الديك الذبيح على الأرض فروى بدمه رمالها. وسرعان ما تشنجت مخالبه. وفجأة فتح عينيه واستجمع قواه ثانية وراح يرقص رقصة ذبيح يقفز على غير هدى طلباً للنجاة. تشرين الثاني/ نوفمبر ٨٩.

كثيراً ما أسأل نفسي: ما هي القوى والوقائع والحالات التي تشكل بني البشر وتدفعه إلى السعي وراء هذا الهدف أو ذاك أو التي تقذف بهم خارج مسار حياتهم الاعتيادي، بلا شفقة أو مبالاة، فتتركهم تائهين في مجاهل العالم كما لو كان ملقنهم الخاص على مسرح العالم الذي يدلهم، في اللحظة المناسبة على الطريق الصحيح، قد فارق الحياة.

وحينما أفكر بكل هذه الأمور، تعود ذاكرتي، باستمرار، إلى ذلك اليوم الذي كانت فيه والدتي تكرهني على الذهاب معها إلى الجامع الكائن في حي نيدرراد في فرانكفورت. لقد كنتُ، آنذاك، صبية في سن الحادية عشر. وكان ذلك في صبيحة أحد أيام شباط/ فبراير الباردة وكانت السماء في ذلك اليوم ملبدة بالغيوم. لقد كان ذلك اليوم هو يوم السادس والعشرين من شهر رمضان. والذهاب إلى الجامع في هذا اليوم من واجبات المسلم الحق. وحسب ما قالته لي والدتي تستجيب السماء في مثل هذا اليوم لدعاء كل الصائمين. وهكذا وقفنا في الجامع حفاةً متراصي الصفوف لا تتعدى أقدامنا خطوطاً بينة على السجاد الذي غطى أرض الجامع. وعبر مكبرات الصوت راح إمام الجامع يؤذن بصوت أجش متحشرج. وكانت النسوة، الواقفات إلى اليمين وإلى الشمال مني، قد أفرطن في رص الصف، ولذا، وتخلصاً من المضايقة، تقدمت خطوة إلى الأمام متخذة مكاناً خارج الصف. وبالتالي، فحينما ركعت النساء وسجدن، من ثم، ظللت واقفة لعدم قدرتي على السجود بسبب ضيق المكان. وما أن نهضت النساء ثانية، سرعان ما شدت إحداهن على كتفي قائلة: "عليك أن تقفي في الصف وإلا سيحل بك ما حل بذلك الحمار الذي لم يستطع الخيار بين كومتي علف فظل متردداً حتى قضى نحبه من فرط الجوع." وهكذا، ومن كثرة انشغالي باتخاذ قرار بشأن المكان المناسب، سهوت عن الصلاة وفاتني التضرع إلى الله في أن يوفقني لنيل ما أصبو إليه. لقد أضعت الفرصة؛ وجاءت النتيجة منسجمة كلية مع سلوكي هذا؛ فَمَنْ لا يعرب عن مطمح معين، لا يُستجاب له طبعاً.

إن سوق الجملة هو أُولى المحطات التي أمر بها في صبيحة كل يوم وأنا في طريقي إلى مركز المدينة. فهنا، في هذا المكان الذي يضم تحت سقف واحد الثراء والشقاء، الرفاهية والحرمان، كنت أرى في كل مرة أمر من هناك، لا الصناديق والصهاريج الضخمة الطافحة بالخضار الطازجة والفاكهة الشهية فحسب، بل كنت أرى، أيضاً، رجالاً منهوكي القوى، هُتْمَ الأسنان، يفرغون في جوفهم كؤوساً من الجعة لا تُعد ولا تحصى من شدة العطش الذي انتابهم من كثرة الصناديق الثقيلة التي حملوها على أكتافهم. وشممتُ من أحد الصهاريج المتناثرة هنا وهناك رائحة السمك؛ فأغمضت عيناي فتراءى لي البحر وميناء طنجة وطيور النورس وقد حامت صاخبة، زاعقة، حول زورق أحد صيادي السمك، ورن في سمعي بوق المعدية التي تبحر بين الساحل المغربي والساحل الإسباني. كما طاف في خاطري صور السيارات الكثيرة التي يبتلعها جوف المعدية وصور موظفي الجمارك وهم ينبشون في حقائب المسافرين أملاً في أن يعثروا على شيء يغضوا الطرف عنه لقاء بضعة دراهم. ورأيت في حلم اليقظة الملاحين يسيرون بخطى قوية بعد قضائهم الليل بطوله على ظهر سفنهم ومراكبهم، والمسافرين يعانقون الأهل والأحباب مودعين إياهم بدمع سفحته العيون مدراراً. وكان عمي قد رافقنا إلى الميناء بالرغم من أن وقت المغادرة كان في ساعة مبكرة من صبيحة ذلك اليوم. وبعدما تبادل والدي معه بضعة كلمات، ألقى في يده شيئاً من النقود الورقية. وتعانقا عناق المودعين. ودار عمي من حول السيارة قاصداً والدتي؛ فعانقها أيضاً. وراحت والدتي تبكي بألم وبلا انقطاع ساكبة أحر الدموع. وحينما بادرت، أنا أيضاً، لمعانقته، أمسكت به والدتي من ذراعه، فرنا إليها برهة

وأمسك يدي بقوة وهو يقول بنحو لا يرد وبطريقة لا تنم عن أية شفقة أو إحساس: "إنك تبقين معي" . في البداية ضحكت ضحكة مخنوقة أردت أن أداري بها خجلي وخيبة أملي، وحيرتي وارتباكي؛ ورحت من ثم أنقل الطرف بين والدتي وأبي.

ولم أفقه لحد الآن السبب الذي حدا بهم إلى اتخاذ هذا القرار، فأنا لم أسألهم عن الموضوع أبداً. من ناحية أخرى، لا زلت أجهل جهلاً تاماً مَنْ منهم كان القوة الدافعة وراء عزوفهم عن أخذهم إياي معهم إلى فرانكفورت ثانية. أكان هذا هو قرار والدي؟ أم أنه كان قرار والدتي أم أنه كان قرار كليهما؟ ماذا حدا بهم لاتخاذ هذا القرار؟ وما هي المخاوف التي قادتهم إلى هذا المسلك المؤلم؟ أكان السبب يكمن في مخاوف والدي من تبرعم ثديي ابنته الصغيرة البالغة من العمر أحد عشر عاماً؟ أم أنه كان يكمن في أنني لن أستطيع مقاومة افتتاني بأحد الكفار؟ ولكن، أكان هذا الاحتمال يشكل فعلاً خطراً يهدد ميثاق التقاليد الشرقية التي دأبت أجيال وأجيال على الالتزام بها؟ أكانوا يريدون فعلاً المحافظة على شرف العائلة وعلى أن لا يحدث تلف في ورقتهم النقدية الغالية؟

تزمير عنيف ينتشلني من أفكاري وخواطري، فكل لحظة تأخير وتردد مدعاة للاحتجاج. فالسيارات تتوافر على محركات قوية تريد الانطلاق بأسرع ما يمكن. أضف إلى هذا، أن سائقي هذه السيارات يجلسون وقد ضغطوا بأقدامهم على الكابح ومسكوا عجلة القيادة بشدة على أمل أن يجتازوا إشارة المرور الضوئية في أقرب وقت ممكن وذلك بغية توجيه همتهم ونشاطهم في مجالات محتسبة بدقة. هنا، في الطرف الشرقي من المدينة أشعر براحة بال وبسعادة غامرة. فهذا الموقع من المدينة مأوى أولئك الذين لم ينالوا رحمة الخالق، مأوى الضائعين المهمشين. فهنا يتجمع عمال بولنديون زمراً زمراً متكئين على السور الطويل المحيط بسوق الجملة. وكان هؤلاء قد أحدثوا فتحات في أسلاك السور لكي يستطيعوا أن ينفذوا من خلالها إلى أرض السوق محتمين فيها ـ ولو إلى حين من الزمن فقط ـ من ملاحقة الشرطة لهم. والمحظوظ منهم هو ذاك الذي يعثر على مستغل جشع يرغب في تشغيله في أحد مواقع البناء لقاء أجر لا يسد الرمق إلا بالكاد.

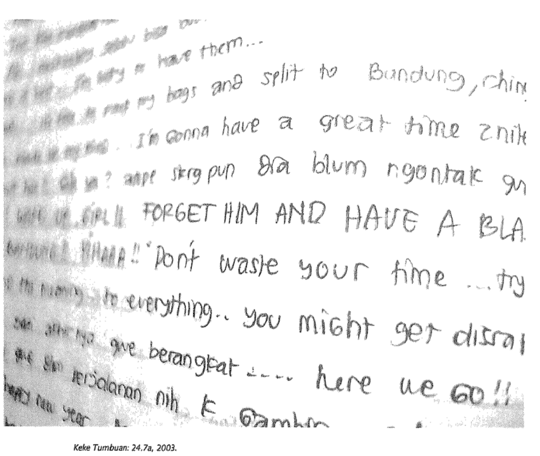
وواصلت سيري من تحت أحد جسور نهر الماين، حيث كان أحد الضائعين قد أنشأ لنفسه سكناً ينام فيه. فوقفت مندهشة حيال قناني النبيذ الأربعة الفارغة والتي صُفَّت عند قدميه بدقة وعناية؛ من ناحية أخرى فقد أشارت اللافتات الملصقة عليها إلى اتجاه واحد وبنحو ينم عن روح ميالة إلى الإتقان. وعلى ما يبدو فقد كان من خصائص هذا الضائع البائس أن لا يثير الأنظار. ولكن ما صفة هذا الأمل الذي ينسق أفكار إنسان أقام مسكنه تحت جسر النهر؟.

وواصلت السير بمحاذاة الرصيف وجلست، من ثم، على قائمة مخصصة لربط السفن ورحت أراقب أمواج نهر الماين وقد داعبتها الرياح في صباح هذا اليوم فتركتها تسبح غرباً. فأغمضت عيناي وأنا مستسلمة لأشعة الشمس الدافئة. وأخذت خواطري، تنتقل بي رويداً رويداً إلى طنجة وإلى الصخرة التي كنت أجلس عليها في صبيحة كل يوم قبل ذهابي إلى المدرسة وكيف كنتُ أحسد الشمس حينما تتوارى خلف الأفق ناشرة نورها الوهاج على مياه البحر.

لقد كان حنيني إلى موطني عظيماً جداً، ولم يكن لي مطمح آخر غير العودة إلى فرانكفورت، المدينة التي وُلدت فيها. وكنت قد قمت بكل ما هو بمستطاعي، فذهبت إلى قارئة الفنجان وحملت التمائم تفاؤلاً بأن تحقق مرامي. إلا أن الحظ ضاع مني حسب ما قالته لي قارئة الفنجان، وبالتالي فقد أعطتني إرشادات دقيقة تدلني على المكان الذي أعثر فيه على حظي الضائع. وقدم لي آخرون النصح في أن أفتش عن الجناحين اللذين أستطيع بهما أن أحلق لنيل حريتي.

وهكذا ذهبتُ حاجةً إلى ضريح عبد السلام، أحد أولياء الله الصالحين. ويقع هذا الضريح في قرية تحمل اسم الولي هذا. وبعد السير على درب مرهق وصلت القرية المكونة من منازل بائسة طليت واجهاتها بلون أزرق فاتح. وكانت سطوح هذه المنازل الواطئة الارتفاع بلا أسوار تحجبها عن العين الفضولية. ودارت بضعة كلاب سائبة في الأزقة. ولكي ألتقط أنفاسي، جلست في مقهى بائس بؤس المنازل المحيطة به. وكانت هناك امرأة مزينة الذقن بالوشم بتناسق يدل على مهارة وإتقان تخبز الخبز البلدي. وقدمت ليَّ هذه المرأة كوباً من حليب ساخن، ومعه رغيف خبز مسحت عليه شيئاً من الزبدة والعسل. ووضعتْ الطعام أمامي وهي تقولُ: "أعطني، يا ابنتي، ما تستطيعين إعطاءه، فأنا أسأل العلي القدير أن يحقق في صبيحة هذا اليوم المبارك كل ما تصبين إليه." وتركتني، من ثم لشأني، وعادت إلى مزاولة عملها. لقد غمرني هذا المكان بمشاعر ترحيب حارة، لقد شعرت لأول مرة بأني بين أهلي وفي بلدي. وكانت جموع غفيرة قد حضرت إلى القرية من كل أرجاء البلاد طلباً للعون ورجاءً في الخلاص من آلام المرض أو تخفيفاً عن الأحزان وعن سوء الطالع أو خوفاً من نوائب الزمن المجهول. إلا أن المرء لن يحصل على ما يمني به نفسه إلا إذا قطع المسافة إلى القرية مشياً على الأقدام. وخلال تجوالي في التلال المحيطة بالقرية لمحت في أحد الكهوف رجلاً في مقتبل

العمر، فتعـرفت عليه عن كثب. وتميز هذا الرجل الشاب بعينـين متوقـدتين بنحو يتسم بالغرابة وبأسـارير تنم عن ابتـسامـة لا تفارقـه أبداً. وراح يقص عليَّ بأنه كان قـبل عامين يعـاني من شلل نصفي، وأن زوجته تركـته وذلك لأنه ما عاد قـادراً على إعالتها. وبخـلاف بعض عبارات مـواسيـة لم يمد له أيُّ صديقٍ من الأصـدقاء يدَ العـون. وهكذا لم يبقَ لديه أمل غـير أن يسيـر على الأقدام ألف كيلو متر ليأتي، برغم الشلل الذي يعاني منه، من تزويت إلى هذه القرية حاجاً. وراح يؤكد بأن دعاءه قد أُستجيب وأنه شُـفي من مـرضـه. ودأب بعض سكان القـرية على إطعامه. وأحيت قـصته فيَّ التفاؤل بأن القدر سـيحقق ما أصـبو إليـه. وبهـذه المشاعر غادرت القرية وعـدت، ثانيـة، إلى صخـرتي في طنجة. إلا أني كنتُ أجـهـلُ المدةَ الزمـنيـة الـتي سيحتاجها القدر حتى يحـقق ليَّ أمـنيـتي، ناهيك عن مـعـرفـة الأسـلـوب الـذي سـتـتـحـقق به هذه الأمنية. ومـهـمـا كان الحال، فإن الأمر البين هو أن هذه التـجـربة قد وهبتني القوة على الاحـتـمال والصـبـر والتطلع بتـفـاؤل إلى المستقبل. وكان حالي حـال هؤلاء الرجـال الذين ذهبـوا، لأول مرة، من هذا الميناء، ميناء طنجة، إلى بلاد الـغربة اعتقاداً منهم أن غربتهم لن تطول كثيـراً، بل ستكون غربة مؤقتة سيجنون خلالها شيئاً من الذهب، كما كانوا يقولون. إلا أن غربتهم طالت أكـثر مما كانوا يتصورون، لا سيـما بعد أن اكتـشفوا أن هذا الذهب مـبعثر على كـومة كبـيرة من الأقذار. وكانت غرفهم مكتظـة برموز وتحفيات من الوطن أرادوا منها أن تكون تذكاراً لهم بالوطن الذي جاءوا منه؛ كمـا كانـوا قد تمسكوا على أداء الصـلاة في كل أوقاتهـا متوخين من ذلـك أن تكون الصلاة سداً منيعاً يـقيهم من احتساء الخـمرة طلباً للتغلب على وحشـة الغربة وآلامها. وكان والدي قد قص علينا في يوم من الأيام تفاصيل أول يوم بدأ به العمل لدى أحد موردي الـسلع الغذائية. فلأنه كان يجهل اللغة الألمانية، لذا قال له رئيس العاملين بأن ما عليه غير اقتـفاء خطى العاملين الآخرين وتأدية ما يؤدونه. وهكذا استدار بظهره صوب مخزن التبريد لكي يضع عاملٌ آخر على منكبيـه شيئـاً من الحمل؛ وحينمـا مسك والدي الحمل الجاثم على منكبيـه بيديه، خارت قواه وهوى على الأرض ولم يقف على قدميـه إلا بعد أن أزاح زملاؤه عنه شطر الخنزير. وتـكفيـراً عن الـذنوب واظب والدي على مدى ليـالٍ وليالٍ يناقـش الأمر ويؤدي الصلاة مـع إخوانه بالله؛ فـانطبعتً على جبينهم آثار السـجود. لقـد كانوا يتطيرون من الخمرة ومعاقرتها ويرتابون من كل ما هو غير مـألوف بالنسبـة لهم. لقـد دأبوا على التـمسك بتـلابيب عقيـدتهم بلا هوادة ومن غير انقطاع. وبعد وفاة زوجته، أي والدتي، وبعد وفاة العديد من أصدقائه وأصحابه، دأب والدي على الخروج مساءً من الدار طلباً للتـجول في شارع عريض اصطفت على جنـبيه أشجار ضخمة اسمـه فرانكن آليه. وكانت عادته قد جرت على أن ينتظر إلى أن يغـادر السكارى المكان تفـتيشـاً عن مكان ينامون فيه. عندئذ يـجلس والدي على أحد المقاعد ناشداً الراحة. في هذا المكان أُصيب والدي بذبحة صدرية في يوم من الأيام فـانقلب على جـنبه وقـد أرخى ذراعـه فبدت كـما لو كانت قد مدت لتناول قنينة جـعة. ومضى على حـاله هذا يومـان إلى أن لاحظ المارة أنـه لم يكن مخموراً، بل هو مريض بحاجة إلى المساعدة الفورية.



Keke Tumbuan: 24.7a, 2003.

كان الحصى قد أحدث صريراً تحت عجلات سيارة الشرطة القادمة على مهل. وكانت أسارير رجال الشرطة تنم عن انبساط مزاجهم. وحينما كانت سيارتهم تسير على العشب، كانت قد وقفت في طريقهم حمامة تلتقط فتات خبز تناثر هنا وهناك. وبعطف بيّن استدارت سيارتهم من حول الحمامة وواصلت السير صوب أفريقيين كانا يتناولان الإفطار. وبنحو ينم عن سلوك روتيني أخرج الرجلان أوراقهم الرسمية من جيوبهم قبل أن تطلب منهم الشرطة ذلك. وكنت قد انحنيت بقامتي مطلةً على الماء فرأيت صورتي وقد انعكست عليه. وفي الواقع، ما كان بوسعي القول ما إذا كان تقدم الزمن قد ترك آثاره على وجهي أم لا، لا سيما أنه لا يوجد بين معارفي من يقول ليّ محيياً "إن أساريرك لم تتغير أبداً". من ناحية أخرى، فأنا نفسي لم أعد أشعر بالرائحة الشديدة المنبعثة من جسدي. ومع هذا، لم تترك الشمس المحرقة ولا البرودة القارصة تجاعيد أو شقوق في جلدي. أما شعري فإنه لا يزال فاحم السواد شديد اللمعان كما كان في أيام صباي، إن كل ما تغير فيه هو أنه قد أمسى الآن ضعف الطول الذي كان عليه في سالف الأيام، فحينما أسدله وأنا واقفة على الرصيف فإنه يلامس سطح مياه النهر. أما أسناني فإنها لا تزال سليمة، وإن كنت قد دأبت، منذ عشرة أعوام، على تنظيفها بأصابعي وليس بالفرشاة. وعلى ما يبدو يتسم الطعام، الذي تقدمه الكنيسة باستمرار، بالجودة حقاً؛ ولعل صحتي الجيدة خير دليل على ذلك. ولربما أخدع نفسي حينما أعتقد بأني أتمتع بصحة جيدة. فمن أين ليّ أن أعرف أنني بصحة جيدة إذا كنتُ لا أتوافر على أية إمكانية لاختبار ذلك؟ فأربع وثلاثون سنة ليست بذلك العمر الذي يشعر فيه المرء بتغيرات صحية ذات بال. وفي الواقع، فإني لا أستطيع التكهن بما كنت سأفعله الآن فيما لو كانت حياتي قد سلكت نهجاً آخر. ففي أيام طنجة كنتُ أمني النفس بامتلاك عزبة كبيرة، وكانت أحلام اليقظة تراودني فأرى نفسي في هذه العزبة في المساء واقفة على سطح السرادق، وفي الصباح جالسة في سيارة حمراء اللون مكشوفة السقف أقطع بها الشوارع الجبلية الواقعة في الكوت دا زور Côte d'Azur معصبة رأسي وواضعة على عيناي نظارة من نوع النظارات التي كانت تستخدمها الممثلة العالمية بريجيت باردو. لقد كنت أتطلع للاقتداء بالكثير من الفنانات الشهيرات في عالم السينما، إلا أن والدتي لم تكن قدوتي أبداً، فهي لم تعرف سوى الرعب والرهبة والحزن والنحيب.

وقفتْ أمام الرومر Römer، مبنى بلدية فرانكفورت، السيارةُ المقلةُ للعروسين، اللذين سيرتبطان بعد دقائق وجيزة برباط الحياة الزوجية الأبدي. وفي الواقع، فأنا أيضاً كان بودي أن أكون زوجةً وأماً لأطفال سعداء. آنذاك كنتُ على يقين بان حبي لعمي حب أبدي لا نهاية له. هذا ولم أكن آنذاك على وعي بحرج الموقف المحيط بنا. وكنت أثق بنواياه حينما كان يقول ليّ بأنه لا يجوز لي أبداً أن أفشي لأحد بسر هذا الحب. وواظبت على إطاعته حتى حل ذلك اليوم الذي عرفني فيه على خطيبته. إلا أن مخاوفه من إفشاء السر لم تكن مبررة، فَمَن هو ذاك الذي كان بوسعي أن أبوح له بسري. فهو، وليس غيره، كان الإنسان الوحيد الذي كنت أثق به ثقة تؤهله لأن أبوح إليه بسري. ومهما كان الأمر، فلكي ينقذ نفسه من حرج الموقف، أراد عمي،

Keke Tumbuan: 24.7b, 2003.

وبموافقة والداي طبعاً، أن يزوجني من رجل كهل. من أجل هذا فقد دعاه لزيارته في منزله، واحتفاءً بالحدث العظيم قُدمت الكولا والحلويات. أما بالنسبة لي فقد كان الأمر واضحاً لا رجعة عنه، فقد كنتُ أفضل أن أرتدي جلباباً من أبر مدببة على أن أقيم علاقة مع أحد الرجال ثانية. وتناول كأس الكوكا كولا بيد مرتعشة فغص بشربها لأنه ما كان معتاداً على الغازات المنبعثة منها. وكان كل أملي أن أراه ميتاً بغصته هذه في الحال. فهذا الحدث كان يمكن أن يكون أفضل الحلول المحتملة التحقق بكل تأكيد. إلا انه لم يمت.

وحررتُ رسالةً إلى ابنة عمي المقيمة في فرانكفورت أطلب منها الغوث. وحدثتها في الرسالة هذه بإسهاب عن رغبتي في إنهاء حياتي منتحرة. بعد مضي أسبوعين استلمتُ منها ظرفاً ضم في داخله جواز سفرها. وسرعان ما وزعتُ على صديقاتي في المدرسة الخاصة ما امتلكه من حاجيات وودعتهن جميعاً معاهدة إياهن على الكتابة إليهن.

وكنتُ أمني نفسي في أن أبدأ حياة جديدة، فأدرجت في الوثائق الرسمية يوم وصولي على أنه يوم ميلادي. وكانت فرحتي قد أنستني كل سنوات التحجر والجمود. لقد كنت أطفح بالهمة والنشاط، فالأول مرة أستطيع أن أقرر مصيري بنفسي. ومع أني ذهلت من البرودة التي استقبلني بها والداي، إلا أن هذا ما كان له أن يصدع فرحتي، لا سيما وأنهما أمسيا، بالنسبة ليَّ، بلا أهمية تذكر. حقاً كان عليَّ أن أنهي بعض الأمور الشكلية الرسمية الخاصة بدائرة إقامة الأجانب، أعني أسئلة تتعلق، إلى جانب أمور أخرى، بتأريخ دخولي ألمانيا؛ إلا أن هذه الشكليات لم تكن شيئاً يذكر مقارنة بالسنين العجاف التي خلفتها ورائي. فأنا مولودة هنا أصلاً؛ بهذا فهل هناك مسوغ أكثر منطقية وقوة؟ وبعد إلحاح والدي في السؤال عما أنا فاعلة فيما لو لم تمنحني دائرة الأجانب حق الإقامة، رددت عليهم قائلة: "في هذه الحالة سأتزوج ألمانياً." وكان قولي بأني سأتزوج في هذه الحالة رجلاً من ملة غريبة، أو كلباً كما كانوا يسمونه، قد أدى إلى نتائج تدعو للعجب والدهشة. فقد بكت والدتي الليل بطوله؛ أما والدي فقد راح يصلي حتى الفجر. وعلى ما يبدو فقد كان شاغلهم الرئيسي هو تبرئة ضميرهم لا غير. أما أنا، فقد صرت الآن على ثقة بأنهم لا يكترثون بأمري لا من قريب ولا من بعيد حينما يتخذون قراراتهم. ولا أخفي بأني شعرت بفرحة تغمرني حيال هذا كله، فمع أني ما كنتُ أنوي ذلك من قبل، إلا أني شعرتُ براحة حينما رأيتهم معذبين مكسوري الخاطر.

وأخيراً خرج العروسان من بناية البلدية، فتناثرت على رأسيهما حبات الأرز، وشرب المحتفلون على نخب الزوجين وراحت الأيدي تصافحهما داعية لهما بالسعادة الدائمة. أما أنا فقد حثثت الخطى وواصلت السير دافعة عربتي باتجاه الشارع التجاري الرئيسي المسمى تسايل. وفاضت الشمس بدفئها على صبيحة ذلك اليوم. ومع دفئ الصباح ازدادَ المارةُ عدداً ونشاطاً. وبنظرات مفعمة بالأمل شدَ كلُ واحد منهم على حقيبته وسار إلى هدفه بخطى حثيثة. فدبت الحياةُ من جديد في المحال التجارية. فهذا العالم لا يرحم المتردد. إن الحركة هي مفتاح البركة هاهنا.

وحيا الهنديُ، وهو يفرك كفيه، النهار الجديد، وراحتْ يَدُهُ تستقر ثانية على الصحف والمجلات المنضدة بعناية واهتمام. وأخذ يسلم على كافة الزبائن بلطف بين وابتسامة صادقة عارضاً عليهم صحفه ومجلاته كما لو أن كل واحدة منها قد نشرت قصة من تأليفه. فقلت لنفسي إن هذا من صلب واجباته التي يؤديها بتفاخر جلي وبلا كلل أو ملل من الصباح إلى المساء. وحينما التقت نظراتنا حيا كل واحد منا الآخر بعينيه. وطوى إحدى الصحف ليقدمها مصحوبة بكأس من الورق المقوى ممتلئ بالقهوة هدية منه إليَّ. وجرت عادته على أن يكرمني في كل يوم بهديته هذه. ولا ريب في أني كنت مسرورة جداً بصنيعه هذا، ومما زاد من سروري هو أنه كان يهديني الصحيفة والقهوة عن طيب خاطر وبسرور لا تكلف فيه ولا تصنع. وفي الواقع، فإني لا أعرف ما إذا كان هذا الكريم من اصل هندي فعلاً أم لا، فأنا أتكهن بذلك لا غير. كما لا أعرف عن الدافع الذي يدفعه لأن يهديني الصحيفة صبيحة كل يوم. ولكي يزيد من فرحتي، درج هذا الكريم على إهدائي كل يوم صحيفة أو مجلة مختلفة. وما كان يميز بين زبائنه، فهو يعامل الجميع بنفس اللطف، وبلا فرق إن كان الزبون يشتري صحيفة أو مجلة باهظة الثمن أو يشتري صحيفة أو مجلة صفراء رخيصة السعر، علماً أن مشتري المجلة الأسبوعية «در شبيغل Der Spiegel» يزيد إيراده بما يعادل عشرة أضعاف الزيادة التي تطرأ عليه من خلال الزبون الذي يقتني صحيفة تعتمد على الإثارة من قبيل صحيفة «Bild Zeitung». لمَ يتصرف صاحبي على هذا النحو الكريم، أيعودُ الأمرُ إلى إيمانه بتناسخ الأرواح؟ أعني أيكمن الأمر في إيمانه بأن روحه ستحل في يوم من الأيام في نبتة أو حيوان أو إنسان آخر. إنه الإنسان الوحيد الذي حباه قلبي الود. فهو، على سبيل المثال، ما كان يشعر بأي ارتباك أو حيرة حينما كان يراني أحدث نفسي وأناجيها.

حينما عودت نفسي في طنجة على هذا الأسلوب في مناجاة النفس كوسيلة للاستمرار في ممارسة الحديث باللغة الألمانية وعدم نسيانها، لاحظت بعد لأي أن زميلاتي في المدرسة قد أخذن يتحاشينني الواحدة تلو الأخرى. وهكذا

لم أعـد أدعى إلى الحفلات التي كـانت تنظمهـا في كل أسبوع زمرة من طالبـات كن قد قضين ردحاً من الزمن في الغربة أيضاً.

وحـسب ما أخـمن، فإن كـثيـراً من الناس يتحـدثون مع أنفســهم من دون أن يلحظ ذلك الآخرون. كـما أشك في أن كل من يمر من هنا، صـارخـاً في تلفـونه المحـمـول، يتحدث فـعلاً إلى شخص آخر. فـفي الواقع، فإن أولئك البشـر، فقط، الذين لا رأي خاص لهم، لا يتـحدثون مع روحهم ولا يناجونها بما يجول في خاطرهم. إن هؤلاء هم أولئك الذين يشتـرون الصحف أو المجلات ليـقرءوا فيـها طيلة النهار آراء وتعليقات معدة مسبقاً ويلتقون أشباههم في المساء للمـقارنة بين مـستوياتـهم الثقافـية صائـلين جائلين بمعارفـهم المستقـاة من الغيـر ويعودوا، بعد أن أدركـوا ما يعرفون وما لا يعرفون، إلى منازلهم بسعادة غامرة من فرط سعة ثقافتهم.

إن حـديث الروح هو الوسيلة الـوحيـدة التي تمنح روحي الطمأنينة. فـفي سياق هذا الحـديث أستطيع أن أبوح برأي في كافة الموضوعـات المباحة، وغير المباحـة، متى ما أشاء وبلا خـجل وبلا خـوف. لقـد درجت على ألا أكف عن محادثة الروح حول الموضوعات غير المباحة في العلن حتى أحيط بأبـعادها ومغـزاها إحاطة تامـة، فلا يبـقى سر من أسرارها خافياً عليَّ. وكلما كان حديث الروح أكثر عمقاً، كنتُ أكثر قدرة على التعـامل مع أنماط التفكير والقرارات، كنتُ أكثر قدرة على التشكيك بها أو قبولها من دون حاجة إلى الركون إلى رأي الآخرين.

وحينما أدركـتُ أن والديَّ قد أمسيا يخـجلان من سلوكي الشاذ ويتفاديان لقائي بالضيوف من الأقارب، أخذتُ أناجي نفسي باللغتـين العربية والألمانية. واستـمر الأمر على هذا المنوال إلى ذلك اليوم الذي رمى فيه والدي، بحضور بعض الأقارب، مزهرية على رأسي من فرط غضبه. وكانت هذه هي أول مـرة أفـر فـيـهـا من المنـزل وأذهب هائمـة في الطرقـات. وحينمـا كنت لا أزال طالبـة في مدرسـة حي نيـدرراد في فرانكفـورت طرح عليَّ والدي أسئلة دقيـقـة للتأكد من أني أوظف وقتي خارج سـاعات المدرسة بما فيه النفع والخـير. وهكـذا تعين عليَّ أن أكتب، طـيلة الفتـرة الواقـعـة بين عودتـي من المدرسة ورجـوعـه من عـمله، خـمسـمائة مـرة جملةً مـفادها: "لا لن أكـون من بنات الشوارع أبداً." وهكذا رحت أدندن بهذه الجملة الغبية إلى أن صرت، بعـد أن كررتها خـمسمـائة مرة، أرددها بنغم حباني الشعور بالفخر من أني قد كتبت لحناً موسيقيا.

بعـد هيامي في الطرقـات بعض الوقت، زرتُ صديـقات توثقت عـلاقـتي بهن منذ أيام الدراسـة في مـاضي الزمن البعـيد. وكـانت الغالبـية منهن قد تزوجـن وأنجبن أطفالاً فأمسين ربات بيوت أو موظفـات أو صرن يقطن عالماً غريباً عني. في سياق هذا اللقاء، اكـتشفت أني، أنا فقط، أفهم وأستـوعب نمط تفكيـري. والتقـيت في يوم من الأيام ابنة عمي. ومنهـا علمتُ بأن والديَّ كانا قد فتـشا عني في كل مكان إلا أن الحظ لم يحالفهما، وأنـهما يترددان على ألمانيا من حين لآخر للتعـرف على جثث نسوية توقعـاً منهما في أن تكون إحـداهن جـثـتي أنا. واسـتطاعت ابنة عـمي أن تقنعني بالذهاب إلى والديَّ.

لقـد بدا الهندي في نشـوة ما بعـدها نشـوة؛ فهـو يطوي الصـحف الواحدة تلو الأخـرى ويستلم النقـود من الزبائن ويدفع لهم الباقي بروح عامرة بالسعادة وبابتسامة عريضة لا تفارق ثغـره أبداً. ومن بعيد بان لـنا فْرَدّي بقامـته الطويلة وبمعيته كلبه الضخم. وكان فريدي Freddy قد أخفى رأسه تحت حواف قـبعـته الجلدية العـريضة وتلفع بمعطف يشـبه العبـاءة يرتديه عادة الأمريكيـون الجنوبيون. وكانت سـيارة نقل القمامـة تسير خلفه مبـاشرة فتضيق عـليه وعلى كلبه المكان؛ وهكذا، وبرغم تعبه البين، راح يحث الخطى ليبلغ مكانه المألوف أمام مكـتب البريد القديم. فـهو يجلس في هذا المكان منذ عامين. وإلى زمن ليس بالبعـيد كان فريدي يعزف الألحـان على قيثارته الـنهار بطوله. إلا أني لاحظت في الأيام الأخـيرة أنه قد تخلـى عن عادته هذه. فـهو لم يعد قادراً على العزف. وفي آخر وجبة غداء تناولناها سوية في كنيسـة القديسة كاتاريـن قال ليَّ بأنه قد أمسى منهـوكاً مكدوداً خائر القـوى. لقد كان في وضع نفـسي مزرٍ، في وضع نفسي أفقده آخر ما لديه من قوة يحتاجها لشحذ قواه الفكرية وإنعاش طاقاته الروحـية، أضف إلى هذا أن الدماء كانت قـد احتقنت في عينيـه وأن ملامح وجهه كـانت قد أفصحت عن أنه حزين مكروب.

وأخيـراً فتحتْ المحالُ التـجاريةُ أبوابها الزجاجـية. ووقف عند البـوابات حراس سـود البشـرة. وفاح من قسـم مواد التـجـميل والـزينة الكائن بالقـرب من المدخل شـذا طَيِبٌ وأريجٌ عـبق. ووقفتْ نسـاء، أكثـرن من التزين والتـأنق، حـائرات أمـام العرض الكـبيـر. وفي الطرف الأخـر راح العمـال يبذلون قـصارى جهـدهم للانتهـاء من بناء البناية الجديدة. فـبعد برهة قـصيرة سـيفتـح المحل الجديد أبوابه وسيفـوح، منه أيضاً، عطر العبيـر، فالطلب على العطور في تزايد مستمر.

لقد اشـتكت غريمتي في دائرة الأجانب من نتـانة رائحتي. وكنتُ بدوري حـاولت أن أشـرح لهـا بأني أراجـعهـا لا طواعيـة ولا عن طيب خاطر وأن نتانة أعـماقها تثـير لدي الاشمئزاز أيضـاً، لا بل أني أرتاب من أن أصاب بالعدوى من البكتريات الـتي يولدها تفسخ روحهـا. لقد سحـقتني هذه الموظفة حتى العظم بمطالبتها إياي بضرورة الحضور إلى

مكتبهـا وبرفضها الدائم لكل الحلـول. فهي لا ترى سوى حل واحد تنوه به في كل مـرة، فالأفضل، حـسب رأيها، أن أذهب إلى موطني الأصلي وأشـحذ هناك. ومع أني قد خرجت من حلبـة الصراع حول حق الإقامة مـنتصرةً، إلا أني فقـدت الأمل كلية في الانتـماء إلى وطن مـعين. لقد أُنتـزع مني على نحـو قسـري التطلع للانتـمـاء إلى مكان ومجـتمع معـينين. وهكذا عثرتُ في الشـوارع والطرقات على وطني الأثير. إلا أن الشوارع لا تعرف المستقبل، إنها تعـرف الحاضـر والزمن السـابق عليه فـقط. فـمن منظور الشارع تسحقُ الأحذيةُ الملمعةُ كلَ ما تدوس عليه. متشرد، سـائب، ضـائـع، مـتـسـول - هذا غـيـض من فـيض المصطلحات المستخـدمة في وصف أولئك الذين يقفون في الطرف المواجه للطرف الذي يقف فيه الأفاضل والناجحون والمحظوظون. فـخطوة واحـدة يخـطوها المرء من أمـامك تدلك بنحو لا لبس فيه على مدى النجاح الذي حققته هذا ومدى الفشل الذي مني به ذاك.

من حين لآخر كنتُ أشـاهد كيف أن أحد معـارفي يحاول بأسلوب يدعو للسخرية، تفادي رؤيتي إما مندساً بين المارة أو منقلباً على عقبيه. وكان بعضهم أكثر وقاحة، فهم كانوا يتكرمون عليّ بمبالغ كبيرة على أمل أن أشتري تذكرة أسافر بها إلى مدينة نائية عن مـدينتهم. هذا ولم يصدف مرة أن جاءت إحـدى صديقـات الزمن الغابر وتحدثـت معي ولو بكلمة واحـدة. إنهم، جميعـاً، يهابون أن يضيـعوا، عند انحنائهم، ألقابهم ومناصـبهم كما تضيع السلـسلة الذهبية المحيطة بالعنق بلا كُلاّب.

وراح الأسود طويل القامة يسـترق الخطو من أمام واجهات العرض. ولأنه كان لا يزال متعباً، لـذا فقد فضل، متلفعاً بمئزر رمـادي اللون، الجلوس أمام واجـهة العـرض العائدة إلى مـتجـر الأجهـزة الكهـربائية المسـمى "راديو ديل"، مضطجعاً على الأرض وماسكاً بيده كأساً من الورق المقوى ممتلئة بالقهوة ومشنفاً سمعه بالموسيقى الصادحة من أحدث أجهزة تجسيم الصوت.

ومع أن بحوزته ترخـيص رسمي للإقامة، إلا أن التـفتيش المستمر يسحقه هو أيضاً بلا انقطاع. وكثيراً ما سألتُ نفسي عن طبيعة هذا الوضع الذي أمست فـيه حتى غريزة الخجل والحياء ذاتهـا، عاجزة عن إعفاء الإنسان من مـعايشة هذه الإهانات. إنه ممشوق القامـة، عريض المنكبين؛ وإذا وقف فإنه يقف بلا انحناء. ومن حين لآخر كان يقف على قدميه فجأة لافاً ذراعيه حول هذه الشجرة أو تلك تعبيراً عن ملل بين؛ وكثيراً ما رأيته يعود ويجلس ثانية بعد برهة من الزمن منتحباً وضاحكاً في وقت واحد.

ومع أن السكون كان يخيم على المدينة حتـى فترة وجيزة، إلا أن الحياة سرعان ما دبت فيها ثانية. وكان الفرنسي أول البـادئين في تجهـيز منصـته. وراح، من ثم وبعـجلة بينة، يتلفع بردائه الأبيض اللون ويزوق وجـهه ويديه، استـعداداً لأن يقف منتـصبـاً كمـا لو كان تمثـالاً من صخـر أصم. وسيقف على هذه الهيئـة طوال النهار وإلى أن يتلاشى كليةً الفرقُ بين الرائي والمرئي. وكانت أولى الغجريات قد بدأت تتسلل في المنطقة المخصصـة للمشاة على أمل أن تعثر على أناس يريدون معرفة طالعهم. من ناحـية أخرى حثت زمرة من باعة المخدرات الخطى باتجاه المنطقة التي أضحت سوقهم المفضل. كمـا أخذ النشالون يمرنون أصابعـهم على التسلل إلى جـيوب الآخريـن بسهولـة ويسر. وراح الموسـيقـيون يضبطون أوتار أجهـزتهم الموسيقية لكي يسبـغوا على اليوم الجديد البهجة المناسبة. أما أنا، فقد كنت قد بدأت بتدوين أول ملاحظاتي.

حينما واجهت أبي في آخـر مرة، هنا في هذا المكان، كان يتوسل بي أن أنقذه من العار الذي ألحـقته به وأن أعود إلى كنف العائلة ثانية وأنه على أتم الاستعداد لأن يغفر لي كل ما كان؛ على استعداد لأن يغفر لي حتى أقسى ما عاناه من ويلات العذاب والإهانة في حياته.

وكان قد سـألني آنذاك عما أنا فـاعلة لكي أنهي على نحو نهائي مـشكلة الحصـول على الإقامة الدائمـة. وكان ردي على سؤاله هذا هو أني سـأتزوج كلباً. وكان قد امـتعض من قولي هذا، إذ قال بأنه لا يجوز ليّ أن أتحدث على هذا النحو عن خطيـبي، رفيق حياتـي المنتظر، وأنه يناشدني أن أدعـوه لزيارة الأسـرة. ومَنْ يعلم، فلربما كـان يريد من أعماق أعماقه أن أترك التشـرد والهيام في الشوارع. ومهما كـان الحال، فـقـد وجه، كـما هي الـعادة في مـثل هذه المناسبات، الدعـوة إلى جمع من الأقرباء. وراحت والدتي تعد أشهى المأكـولات وتزين المائدة بألذ الحلويات. وحضر الضيوف مرتدين ملابس الحفـلات المعهودة ومتلهفين لرؤية ابنتهم الضائعة. وحينمـا دخلت الصالة كان الصمت يخيم على الجميع. وكنت مـن قبل قد استعـرت من فردي كلبه الضخم، وهكذا، حـييت الجميع، حين دخـولي الصالة، بجملة قلت فـيها: "اسمحـوا ليّ أن أعرفكم على زوجي المنتظر."

ترجمة: عدنان عباس علي

من كتاب: Jamal Tuschik (Hg.): Morgenland. Neueste deutsche Literatur, Frankfurt 2000.

شيركو فتاح Sherko Fatah

في الأراضي الحدودية*

رغم أن الجو كان حاراً ارتدى المهرب، قبل أن يبدأ رحلته، معطفاً عسكرياً قديماً، وذلك لأنه يحتاج إلى الكثير من الجيوب الداخلية لإخفاء المال والأمتعة الصغيرة. كان المعطف رمادياً غامقاً كالإسفلت، ولكنه لم يكن طويلاً. وقف المهرب في المطبخ، حاول أن يعد نفسه لما سيأتي، اختبر مرة أخرى محتويات كل الجيوب، أغلق تلك التي ما زال لها أزرار، ثم جلس مرة أخرى إلى الطاولة، وأنهى إفطاره المكون من أرغفة الخبز والجبن الأبيض، قذف لمرة أخرى ثلاث ملاعق سكر في كوب الشاي نصف الفارغ، قلبه ببطء، وشرب البقية المسكرة جداً على مرة واحدة.

شيركوه فتاح، تصوير: DAAD

ربط حقيبة الظهر حول وسطه، وضع يده في جيب المعطف وتحسس كيس الملح وقطعة السلك والجاروف الصغير ثم ألقى في زجاج المطبخ نظرة أخيرة على المعطف الذي تحدد خياطته الغامقة أعضاء جسده. فكر قليلاً في زوجته التي وجدت المعطف حين كانت الحرب على وشك الانتهاء. ولكنه كان يعرف أنه لا ينبغي له أن يواصل التفكير في أسرته، وذلك أن هذا يفتح الأرض من تحته، شعور كان بالنسبة له جديداً في قوته، ومن ثم بحث بسرعة عن طريق لنسيانه. كانت الطرق قد بدأت تسخن بشدة، وكان الحمالون وبائعو الشاي يمرون محتكين بالرجل الذي يغادر المنزل بحذر دون أن يقول إلى اللقاء لأحد. سار في الطريق بالسرعة نفسها التي خطط أن يسير بها حتى يخرج من المدينة. حينما وصل إلى السور الدافىء الذي ينفتح أمام فناء المسجد، نظر لبرهة إلى الساعة الكوارتز التي لا سير لها، والتي يحملها في جيب المعطف ـ في الغالب ـ لأجل المتعة. حسب الطريق وتأكد بسعادة من أنه سيكون على النهر وقت غروب الشمس.

كانت المدينة تستعد من حوله لراحة الظهر، وكانت النسوة المتحجبات تصنعن منعطفات واضحة حينما يمررن بالرجل الرمادي. نظر إلى السماء كما لو أنه يريد أن يقرأ فيها شيئاً ما، ولكنها لم تره غير لونها الأزرق الغامق الكثيف. هذه السماء كانت بالضبط مثلما كانت في أغلب الأيام الأخرى، ومن يعش تحتها يكون قريباً من فكرة أنه يوجد بشكل غير متعلق بالزمن ولا بأنوارها المتغيرة.

أخذ المهرب طريقه عبر الحارات، إلى حيث تنتهي المدينة وتتحول فجأة إلى صحراء في حالة بناء. في البداية كانت المنازل غير تامة وغير حسنة وينقصها التنظيف، وبعد عدة مئات من الأمتار أصبح ينقصها السقف، وأخيراً تقف الأعمدة الأسمنتية وحيدة في الهواء، وحيث تبدأ الأراضي الزراعية تمتد الشوارع عبر الحشائش الجافة التي تنمحي بدايتها أحياناً بسبب بقايا البناء المتناثرة، وهكذا حتى تبدأ أول الأحجار في الظهور، أحجار غير منتظمة الشكل، متناثرة، ولكنها توحي بأنها وضعت، مثلها مثل المنازل، بتخطيط مسبق، ومن هنا يبدو المكان الذي تقع فيه معتاداً جداً. نظر المهرب إلى السهل أمامه، وإلى الأفق الذي يبدو لينا بسبب الحرارة، وفكر دون إرادة في النهر، وتحسس لبرهة زجاجة الماء تحت المعطف.

تقابل تقريباً في منتصف الطريق عبر السهل مع عدد من الجنود لم يكن يتوقعهم هنا. نضح العرق من جميع مسامه مما جعله يخجل. وفي اللحظات التي احتاجها ليرسم ابتسامة موافقة للموقف استعرض كل الإمكانيات المتوقعة: المال يكفي عساكر الحدود وكل ما يتعلق بالشراء.

إبان آخر مرور له لاحظ وجود بعض التغييرات. في إحدى المرات وجد آثار سيارات أكثر كثيراً مما سبق، وبالإضافة إلى ذلك رأى في طريق العودة من الجبل، ويمثل قمة رحلته، دخاناً يرتفع من واد ضيق غير مسكون. أما آثار السيارات، فتأتي بالتأكيد من الجنود الذين يتمركزون هنا. ولكن الدخان يمكن أن يدل على زائرين آخرين مختلفين تماماً للمنطقة. وكان السؤال عما إذا كانوا هنا بموافقة الجيش أو دون موافقته. وكانت الحالة الثانية هي الأكثر سوءاً بالنسبة له. حينما اقترب من سيارة نقل الجنود كان سعيدا أنه، قبل هذه الرحلة، قد رفع سعره، وذلك أنه بهذه الطريقة يتبقى له مبلغاً محترماً للقاءات غير المتوقعة.

كانوا ثلاثة جنود، انتبهوا إليه فقط عندما وقف أمامهم. كانت قمصانهم المبلولة بالعرق، والتي لها لون الرمل، تلتصق بأجسادهم. كانوا مرتبكين بسبب معطف المهرب على الأرجح، وربما عدوه من بعيد أحد أفراد الجيش. كانت سيارة الجيش قد توقفت بسبب عطب في المحرك وكان الجنود ينتظرون.

تحدث المهرب إلى واحد منهم كان قد ربض مثل حيوان تحت السيارة؛ فاستدار على بطنه وأسند ذقنه إلى قبضة يده. بعد الإجابات الغامضة على الأسئلة المعتادة - من أين وإلى أين - ترك المهرب عن قصد فترة راحة قصيرة. كانت انطباعات وجه الرجل الراقد بين محوري السيارة لا تكاد تتغير، أو بما يكفي لتخمين ما يفعله المهرب في هذه المنطقة. قفز الجندي الثاني ومن كابينة القيادة على الرمال وقال للجندي الثالث خلف السيارة أنها لا بد وأن تُسحب. هنا أدرك المهرب أن الوضع يناسبه تماماً، وذلك أن الجنود يهتمون وبشدة بسيارة النقل أكثر من اهتمامهم به. وعلى الفور شطب من ذهنه كل من الجنديين في الأمام، كانا على ما يبدو من رتب أقل. كانت المشكلة تتمثل في الرجل تحت السيارة، والذي لا يحول نظره عنه: إذا ما كان عليه أن يدفع لأحد فسيكون له.

تقرفص المهرب، ومسح العرق من على جبهته بظاهر يده، وتحدث عن الدخان في أعلى الوادي. هز الجندي رأسه موافقاً، وقال بأنه يوجد بالفعل بعض الناس الجدد في منطقة الحدود، ولكنهم بقوا أعلى في منطقة الألغام، بعيداً عن المنافذ الحدودية، وأنهم - أي الجنود - لم يروهم بعد، ولكن شموهم. ضحك الجندي قليلاً، وهز المهرب رأسه مبتسماً. فجأة بدأ المحرك في الدوران، وصدرت هزة من السيارة، تصاعد الرمل وأخذ الجندي يدور بجسده بسرعة في اتجاه الحركة. لقد تحركت السيارة عدة سنتيمترات فقط ثم وقفت مرة أخرى طويلاً. وحينما خرج الجندي من تحت السيارة واندفع بدفعة من الشتائم على الجنديين الآخرين، وقف المهرب ودار حول خلفية سيارة النقل، وكان ما يزال يستمع كيف يدافع أحد الجنود عن نفسه بأن المحرك دار مرة أخرى، ولكن هذا لم يؤثر في الجندي الثائر الغاضب، وهنا خطي المهرب إلى الأمام في إصرار دون أن يبطئ أو يسرع. كان مستعدا في كل لحظة لأن يرد على كل نداء وأن يعود، ولكنه جازف وترك الأمر للظروف.

وبعد الظهر كان قد اجتاز السهل، وفي المنطقة الجبلية المتصاعدة نظر خلفه ورأي سيارة نقل الجنود مرة أخرى. كان هؤلاء الناس الجدد الذين تحدث الجندي عنهم يشغلونه. ولكن رغم ذلك فقد راق مزاجه إلى حد ما لبعض الوقت. لقد كان اللقاء مع الجنود الثلاثة مفيداً. لقد طور أثناء رحلاته في هذه المنطقة التي لا تتغير نوعاً من الاعتقاد الشخصي في العلامات. فلأنه كان يعرف طريقه خطوة خطوة، يجب أن يكون لكل شيء غير متوقع - حتى وإن ظهر ذلك فيما بعد فقط - معني مفيداً. ومن هذا أنه تقابل مرة لدي الأرض الزراعية مع صبي صغير كان يجلس، موليـاً ظهره إياه، وكأنه قطعة حجر على الطرف الخارجي لإحدى القطع الزراعية. وفي الحال وقف المهرب ليتأمل الصورة بهدوء: الحرارة، الأرض البنية، النباتات التي ترتفع متماسكة رغم أنها نصف ميتة، السماء التي لا تتحرك، وفيما بين هذا كله هذا الجسم الصغير الذي ذكره قبل كل شيء بالرموز التي تنصب بشكل متكرر ودائم على الطرق. ولكن الصبي كان حياً تتحرك ذراعاه، كان يلعب بتحريك شيئاً ما هنا وهناك. تقدم المهرب من الصبي؛ ففزع وأسرع بالوقوف بعيداً. وارتبط بهذه الحركة الظهور الغريب لرجل وامرأة، ولكن لم يستمر المهرب في إعارة انتباهه لهذا، وذلك لأنه تركز على ما كان الصبي يلعب به. كانت شظية أحد الألغام، حادة الطرف، وعليها جزء من كتابة أجنبية. تقرفص هناك وأخذ الشظية في يده. ما كتب عليها يعني بالتأكيد شيئاً يتعدى المعني المحدد وهو حتماً اسم لنوع ما، وذلك أنه لا يمكن أن يكون مجرد صدفة أن يقع هذا تحت نظره في هذا اليوم وهذا المكان وبواسطة طفل. كانت الرموز الكتابية تبدو مثل رسوم خطية اختفت في آثار الرماد. رفع هذا الشيء في الضوء محاولاً فك شفرة رسالة موجهة إليه بالتحديد. كان يجب على الناس خلفه أن يعدوه إما خبيراً أو مجنوناً، ومن ثم بقوا ساكنين تماماً. نظر مرة أخرى إلى أعلى ليصنع لنفسه صورة. هؤلاء الناس، كما عرف فيما بعد، بدو من الجبال، ينزلون دائماً على أطراف الحقول التي لم تلغم بعد، ولكن الصبي كان يلعب بالشظايا التي وجدها في الحقل. تتبع المهرب بالنظر طريقه المعتاد، الذي لا يبعد عنه أكثر من خمس عشرة خطوة، والذي يمر عبر هذا الحقل، ونظر مرة أخرى إلى علامات الكتابة أو الأرقام. وقف واتجه إلى الطفل الذي يختبئ خلف الرجل النحيل، والذي كان قد هرب بالقرب منه، وانزلق أثناء ذلك كم المعطف، النصف متهرئ، والمصنوع من جلد الماعز، والذي كان يرتديه على الجلد مباشرة، من على كتفه حتى غطي يده. ألقي المهرب باتجاه الصبي سؤال أين وجد الشظية بالضبط. الرجل النحيل التفت بنصفه إلى الخلف وأعاد السؤال باللهجة التي يُتحدث بها في الوديان التي تقع في الشمال. وفجأة ظهر الصبي من خلفه وجري بسرعة إلى طرف الحقل وأشار إلى المكان. وهناك ارتسمت بالفعل الحفرة التي يجب أن تكون الشظية قد وجدت إلى جانبها. وهنا أدرك المهرب أن الحقل كان قد تم حرثه. في الغالب من قبل الفلاح الذي أحضرت بقايا جثته منذ وقت قليل إلى المدينة. وهكذا

أصبح المدق الذي كان يعتقد أنه طريقه من غير الممكن أن يكون الطريق الصحيح. سأل المهربُ الرجلَ عنه فهز رأسه بالنفي. كان واضحاً للمهرب أنه يجب عليه أن يجد المدق، وذلك أن المنطقة الملغمة بالفعل تبدأ في الجهة المقابلة، وكان الأمر الحاسم يتمثل في المكان الذي سيصل إليه. أخذ يسير أمام الحقل جيئة وذهاباً، محاولاً أن يجد أية علامة دالة. وهكذا حتى تمكن أخيراً من أن يعيد رسم المدق بأن قارن بين الطريق الذي جاء منه من المرتفعات مع الجانب الآخر من الحقل المزروع. وقد ظهر له مدقه الذي كان قد اختفي بسبب الحرث واضحاً على بعد متر من المدق الجديد. كل من كان يمر في هذا الطريق كان إما أنه يعرف بالضبط ماذا يفعل أو أن يكون مغفلاً.

وبهذه الطريقة كانت مقابلة الصبي البدوي مفيدة له، وإلا فمن كان سيعلم متي كان سيلاحظ أنه يسير على المدق الخطأ. لقد ساعده الجندي، مثل الصبي، بأن حدثه عن هؤلاء الناس الجدد الذين بقوا وعن قصد جانباً، وهذا لا بد وأن يكون له سبب. لم يكن من المريح بالنسبة له أن يلتقي هنا في هذا المكان المهجور مع غرباء. كان يجب عليه في كل الأحوال وبسبب هذا المال الكثير في معطفه أن يتجنبهم، وهذا ما كان غير ممكن، وذلك أنه كان يستطيع فقط أن يسلك من بين كل الطرق القليلة المتاحة له طريقاً وحيداً فقط. كانت الإمكانية العملية والوحيدة بالنسبة له أن ينتظر حتى يكتشفهم. وكان كل شيء يعتمد على أن يراقب المرء التغيرات حوله بدقة، وإذا لم يكن هناك دخان؛ فإن الغبار المتصاعد سيكشفهم على كل حال. أخذ يبطئ من سرعته ويقف كل مئة وخمسين خطوة وينظر حوله.

ومن أعلى التل كان المدق الذي سار عليه يبدو طريقاً يمكن التعرف عليه؛ لكن ليس لأنه سار عليه عبر الحقل، وإنما كما لو أنه تشكل بوصفه شكلا طبيعيا لطريق جعله هو طريقاً له. ومن خلال هذه القدرة على التشكل رأي الطبيعة حوله، كانت تتجاوب معه، وكان يتكيف معها، وهذا ما أعطي الثقة لخطواته. كانت الهضاب تحجب رؤيته، ليس فقط عن السهل الذي خلفه، وإنما أيضاً عما أمامه. وهكذا أبطأ تقدمه مرة أخرى، ثم نزل على ركبتيه في الأرض الطفلية، وأخذ جرعة من زمزمية المياه، وركز ناظريه إبان ذلك على ظاهر الجبل حاد التشكيل، ولكنه لم يلاحظ أية تغيرات ولو طفيفة. وبدأ يعتمد أكثر فأكثر على شعور بالأمان جعل شكوكه تكاد تتلاشي.

بعد خمسمائة متر أخرى وقع رأس الدمية ذو اللونين الأسود والأبيض في مجال رؤيته. وهذه الدمية هي العلامة التي تجعل الممر طريقاً. كانت الدمية، وهي عبارة عن خيال مآته لإفزاع الطيور، قد صارت طوال فترة الحرب وبعدها علامة حقيقية لهذه المنطقة. أما من كان يجدد ـ وبشكل دائم - رأسها (مرة ثمرة قرع واقفة ومرة بطيخة) فقد كان أمراً مجهولاً، ربما كان أحد الفلاحين أو البدو وربما أيضاً الجنود الذين يمرون من هنا. وفي وقت ما بدت هذه العلامة كشيء مخيف للمهرب، وذلك حينما كانت تختفي الرأس وترتفع بين كتفي المعطف المتهرئ قطعة الخشب المبرية فقط. لقد فهم هذا آنذاك كعلامة تحذير، وكذلك استنتج أن أحداً لم يمر، ولوقت طويل، من هنا حتى يهتم بذلك، وأنه لا بد وأن يكون لهذا سبب ما. ومن هنا أدرك هذه المرة وببعض الفرح البطيخة غير القديمة جدا، لكنها كانت قد بُقرت بالتأكيد منذ فترة طويلة، والتي يتعلق قلبها الأحمر على ذقن الدمية التي تقف مائلة بشكل خفيف. كان في هذه المنطقة طريق صيد خطر يمر به في رحلته، وربما أضيف إلى المخاوف التي ربطها هو بهذه الرحلة. لو لم يكن هذا الرأس موجوداً، هكذا فكر، كان بالتأكيد سيرجع.

كانت الدمية، عندما وقف أمامها، تؤثر بسبب حجمها مثل وحش. وقد نشأ هذا التأثير من خلال الحشوات التي ملأ بها المعطف والتي تصل مثل ستارة قذرة من تحت المعطف حتى الأرض. ويقع تميز هذا التكوين في أن شكله الأساسي يشكل صليباً قطعته الأفقية ليست في وضع استقامة. وهكذا وقفت الدمية منثنية الأذرع مثلما لو أنها في جسد حقيقي، وكانت بالإضافة إلى هذا قصيرة؛ فهي تنتهي فجأة تاركة طرف كم المعطف فارغاً. نظر المهرب للحظات طويلة إلى الرأس الذي يلتف حوله هالة من الذباب. ويحتاج تجديد هذا الرأس بالتأكيد إلى بعض الجهد؛ فمن يقوم بهذا لا بد له وأن يخلع صليب الدمية من الأرض ويضعه عليها، ولأجل ذلك، هكذا فكر، لا بد من إثنين معاً. هذه الفكرة ولدت لديه من جديد عدم الأمان، ومن ثم أسرع بتخطي الدمية من خلال منحدر يقود إلى الهضبة التالية. مرة أخرى لم يجد ما يري غير لون الطين والسماء الخالية من الطيور الجارحة.

كانت نهاية المنطقة الجبلية تمثل جزءاً خاصاً جداً من الرحلة، وهذا يعني في طريقة قراءة المهرب بداية للشمال. هنا يغير النهر الطبيعة؛ ففي اتجاه النهر تنخفض الهضاب كما لو كانت قد تعبت من الارتفاع. كان النهر يبدو وكأنه لا يدفع فقط الأحجار الملقاة في كل مكان، وإنما يرمي بالخضرة أيضا، وهي هنا خضرة عسكرية مطفأة، ولكنها أيضاً اللون القوي للحشائش التي لديها، هكذا فكر، بسبب القرب من الماء الكثير من الطاقة المشحونة في هذه الخضرة. كذلك بدا الطين البني اللون يبدو ممزوجاً مع الجميع، ولكنه كان يقل كلما اتجهت للنهر، حتى لا يكاد يُرى إلا عند الجذور.

كان عرض النهر المحاط بشجر الأرل يقارب الخمسين متراً، ولكنه يكون بخلاف الصيف منخفضاً أكثر مما يتوقع

المرء. وكانت أحجار الشاطئ المستوية والرمادية تجعل السير في الماء لبعد متر يبدو وكأنه ممكنا. وفي مكان محدد يبقى الماء بعمق الركبة. فيما قبل كانت توجد في الربيع والخريف معدية صغيرة خاصة، لم تكن أكثر من عدة ألواح خشبية مربوطة، وتسحب من خلال حبل مشدود من شاطئ لآخر، ولكنها كانت تنقل على كل حال حمولتها غير مبتلة إلى الجهة الأخرى. عند هذه النقطة من رحلته كانت المعدية تبدو للمهرب في كل مرة بوصفها ذكرى لأوقات السلام التي كان لها في ظل نظامها مكانتها ودورها، وكذلك تبدو كما لو أنها كانت دائماً هنا، ولم يتطلب الأمر جهداً لصنعها ولجعلها تعمل. وليس بعيداً عن الحبل غرقت المعدية منذ أمد إلى نصفها، وذلك لأن الإطارات التي كانت تحملها كانت قد مُزقت. ثم اختفي معها الحبل الذي كان يمثل خيطاً موجهاً له على المر. وبقى لها العامودين الخشبيين اللذين دفنهما شخص ما في الأرض لتثبيت الحبل بينهما، وفي وقت ما بقى فقط العامود على الجانب الآخر، وفيما بين ذلك أصبح من الممكن الاستغناء عنه. لقد أصبح للمدق ومنذ فترة طويلة شكلاً لا يحتاج إلى تلك العلامات القدرية، لقد كان ثابتاً بما فيه الكفاية لأن يتلاءم مع التغيرات الطارئة دون أن يتغير إبان ذلك.

على كل حال كان وقت المنافع العامة حرة الاستخدام، والتي كانت المعدية إحداها، قد انتهى منذ وقت طويل. تذكر القصة التي حكيت عن العاصمة وتناولتها الألسن مئات المرات، والتي تحكى عن رجل حبس في أحد المصاعد الثلاثة لأحد المباني المكتبية العالية وتم اكتشافه فقط من خلال رائحة تعفن الجثة، وذلك ببساطة لأن أحدا لم يعد ينتظر أي شيء أو يفحصه، وبصفة خاصة إذا ما كان اثنان من ثلاثة مصاعد ما زالا يعملان.

اجتاز المهرب النهر وفرح كما هو دائماً بسبب حذائه القديم المقاوم للماء، ملأ زمزمية الماء وجلس على الشاطئ الآخر للنهر. حينما وصل إلى هنا في إحدى السنوات الماضية، كانت منطقة ما قبل الحدود قد بدأت تخلو من الناس. لقد وجدت هذه البقع السكانية على بعد كيلومترين إلى الغرب بالقرب من النهر، وكانت حينما بدأ مشاويره مازالت مسكونة. ولكنه لم يزرها منذ فترة طويلة. وتذكر إلى أي حد كانت مشاويره الأولى مريحة مقارنة بمشاوير اليوم. كان يستطيع هناك أن يأكل ويشرب، وأن يكون بين الناس. ورغم أن الجزء الأصعب من الرحلة كان ما يزال أمامه؛ فإنه كان يبدو له من هنا مثل نزهة ذات معوقات. وقد بدا سوء الحالة واضحاً حينما لاحظ أنه لم تعد توجد كلاب، وأنه دائما ما يمر به أطفال وشباب مشوهين أو يتكورون على قذارة أحد الشوارع الكبرى.

الآن على النهر وحينما كان يركز نظره جهة الغرب، جاءته فكرة، أن الاضطراب الذى لوحظ منذ وقت قليل في المنطقة ربما يتصل بشكل ما بهذا المكان المهجور. يحتمل أن تكون الحياة قد عادت في هذه الفترة إلى المنطقة. هذا كان إلى حد ما غير محتمل، ولكن ميله إلى البطء والهدوء، والذي نشأ بسبب عدم ثقته أمام الحالة الجديدة، جعله يترك طريقه ويقوم هناك بجولة.

كان المكان لا يزال مهجوراً، وكانت الأكواخ القليلة، إذا ما كانت لا تزال قائمة، مهدمة. دار المهرب هنا وهناك بين الخرائب والأشياء المتروكة، لا همة له ولا عزم. كان يندم لأنه جاء إلى هنا، وذلك لأن كل شيء يراه كان يبدو له كصورة لحالته الخاصة؛ فبدلاً من أن يبقى على خطه الذي حدده، وأن يذهب دون إلتواءات، ترك نفسه يتبع عواطفه ليقوم بالجولة. حينما رأى عيون أحد الحيوانات في أحد الأكواخ، أولا بطرف العين ثم بتركيز وعدم تصديق، خطر في باله وبسرعة البرق نوع مختلف جداً من تفسير تصرفه. كان يوجد شيء في هذا المشوار جعله مختلفاً جداً عن كل ما كان قبله، وهنا أخذ يسأل نفسه مرة واحدة الكثير جداً من الأسئلة عن الأشياء التي أزعجته منذ البداية: أكان هذا عمره أو رد فعله على الرتابة والروتينية السابقة أو إدراكاً لشيء ما جديداً؟ وهنا أدرك للمرة الأولى صعوبة التفرقة بصورة واضحة بين داخله وخارجه. في الأساس فإن عدم كفاءته تمثل جزءا من انزعاجه. وكيف، سأل نفسه، يصف هذا الشيء الجديد إذا ما توجب عليه ذلك؟ ينقل ثقله من قدم لأخرى متجاهلاً الحيوان الذي ما زال ينظر إليه من الداخل، نظر إلى السماء وإلى سلسلة الجبال التي تبدو على البعد مزرقة وإلى تموجها اللوني المنحدر، والذي لا يكاد يلاحظ في الأرض النابتة بالخضرة أمامها. كانت توجد في الكوخ حركة ولكن كان المهرب يريد أن يواصل تفكيره إلى النهاية وذلك قبل أن يتجاوب مع الحركة في الكوخ. تراجع جانباً ونظر إلى الطريق خلفه، والذي كان قد سار فيه بمحاذاة النهر. فكر إنها الوحدة هي التي تزعجني هنا. ولكن هذا لا يعنى ببساطة أنه كان بمفرده ـ لقد كان هكذا في كل مرة، في الأساس في كل مكان. ولكن لا، فإلى جانب هذه الوحدة كان شيئاً ما قد حدث، لقد تغيرت الوحدة مثلما تغيرت الأمكنة التي كان المرء يعرفها جيداً ثم يراها مرة أخرى بعد وقت طويل. لقد كان كل شيء مألوفاً بصورة أقوى مما توقعه المرء، ولكن كان كل شيء، بالضبط بسبب هذا مختلفاً، إنه يبدو مثلما لو أنه محجوب بعدد لا يحصى من آثار الخربشات الصغيرة. لقد فكر في أنه كان غريباً، ولأجل ذلك فإن كل اختلاف فيهما ممكن. ربما لأجل هذا لم يستطع أن يحافظ على خط سيره.

فقط حينما اتجه إلى الكوخ، أصبح واضحاً له إلى أي حد كان ضجيج الحيوان شديداً. تقدم إلى المدخل، وقف قليلاً وانزوى مرة أخرى جانباً حتى يتناول عصا ويحملها في كلتا يديه لكل الأحوال. وهذا ما استغربه شخصياً ولكنه بدا له أمراً منطقياً أيضاً. ووقوفاً في مدخل الكوخ رأى في العتمة في البداية رأسين، واحد كبير والآخر صغير، وكلاهما يأخذ اتجاهاً معاكساً. مد رأسه في الكوخ ونظر في عين متسعة لبقرة يتعلق في الجزء الخلفي لجسدها فحل مبتل ولامع كما لو أنه قد تغطى بغشاء. كان العجل حديث الولادة يحرك أعضاءه، ولكن كان رأسه يتدلى مهتزاً مثل ميت. تراجع المهرب، لأنه رأى الخوف في عيني الأم، وانتظر أمام الكوخ دون أن يعرف ماذا ينتظر. سأل نفسه متشككا عمن وضع البقرة هنا، وذلك أنه لا يعتقد للحظة في أي مصادفة.

بحث في ساحة المكان الذي كان مسكوناً عن آثار أقدام، ولكنه لم يجد. وبعد نظرة إلى السماء التي أصبحت باهتة رجع إلى نفسه بالسؤال عما يفعل هنا. شيء بدا له أكيداً: إذا ما سار بهذه الطريقة، وأخذ يتلكأ، فإنه يستطيع حقيقة وحالاً أن يعود ويعتذر ويرجع المال. أخذ نفساً وبدأ السير مرة أخرى. وبجانب الكوخ سمع الآن ضجة حيوانين، وحينما أعاد التفكير في هذه الولادة في تلك الأرض التي لا تخص أحدا شعر بلمسة حنان باردة. وحاول ألا يفكر في غرابة وجود بقرة ذات فحل صغير في منزل إنساني.

بعد كل هذا، كان لا ينبغي له أن يتعجب من أنه شعر بأن الصعود القصير، ولكن القائم، من النهر كان صعباً بما لا يقاس. لقد نهج، تأرجح، تزحلق للخلف بأرجل مشدودة على الصخور، بقي راقداً، حاول من جديد وتزحلق مرة أخرى. ألقى نظرة لأسفل على النهر اللامع، أخذ جرعة ماء وعمل على الصعود على الصخور بيديه وقدميه. وبعد أن تيسر له الصعود أدرك إلى أي حد كان غير حذر. وقف أعلى الجبل ببطء وسار عدة أمتار، ثم وقف مرة واحدة فجأة، وذلك لأنه اعتقد أنه سمع أصواتاً، فقط للحظة أقصر من أن تؤخذ كحقيقة. ولكن سرعان ما أصبح الصوت واضحاً أكثر مما كان يتمناه، يبدو أنه تحرك في الهواء، انتشر ثم اضمحل مرة أخرى. بقي المهرب في مكانه وفكر: حتى وإن كان وسط منطقة الحدود الثلاثية، فلا يمكن أن تكون هذه قوات تركية أو إيرانية. الوحيدون الذين قد يأتون إلى هنا هم نازعوا الألغام التابعين للأمم المتحدة والمنظمات الأخرى، وهم خبراء مزودين بأجهزة البحث عن المعادن وبخوذات حامية للوجه. وهم يتحركون بعناية ولأجل ذلك ببطء شديد عبر الأراضي. ولكن لو كانت هناك حركة جارية أو على وشك لعلم بذلك وهو في المدينة، وبالإضافة إلى ذلك كان من غير الممكن ألا يلاحظ مثل هؤلاء حتى الآن. ومن ثم فإن الاحتمال الذي يؤخذ في الحسبان يقتصر فقط على المتشردين الهائمين. كثيراً ما سمع المرء عن أُناس من الشمال الشرقي فقدوا انتماءاتهم وسط المشاكل العائلية التي تنفجر بين حين وآخر، ومن ثم يحاولون أن يعيشوا اعتماداً على أنفسهم. لم يكن للمرء أن يدعوهم لصوصاً، لقد كانوا فلولاً هائمة، ولكن الفلاحين يخافونهم مثل خوفهم من كل غريب. إذا تعلق الأمر بهؤلاء الناس؛ فمن الواضح أنهم سيكونون مسلحين، ولا ينبغي له أن يغامر بأن يجدوه.

تبعاً لضعف نغمة الصوت فإنهم لا بد وأن يكونوا بعيدين عنه في جنوب الجبل. على كل حال يحتمل أنهم يتبعون طريقه، ولكن في الاتجاه المعاكس، ومن ثم فإنهم يصعدون الجبل ليعبروا الصخرة إلى النهر. تراجع المهرب عن طرف سطح الجبل والتصق بالقرب من الصخرة، حتى لا يمكن لأحد الصاعدين أن يراه. وبينما كان يجاهد أفكاره بضرورة العودة، سمع أصواتاً جديدة: يوجد كلبان على الأقل مع هؤلاء الناس.

أما ما اهتم به حتى المساء فكان السؤال عن كيفية تحركهم في حقول الألغام. فقط هو وربما اثنين آخرين يعرفون أحد الطرق، وهذا ما كان يمثل رأس مالهم. ومن الذى سيكون مجنونا ويتحرك هنا بحرية؟ وخاصة: لماذا؟ إن مغادرة الممر الضيق والخطير نسبياً في اتجاه شمال الغرب، أي إلى تركيا، لم يكن ليكلف عناء كثيراً.

حينما هبط الظلام بدأ بسبب البرد في الارتعاش. الآن أصبح مرة أخرى فرحاً لأنه يملك هذا المعطف العسكرى. لم يكن مضطراً للمرة الأولى لأن يبيت في الطريق؛ فقبل سنتين جزعت قدمه لدى اجتيازه هذه الصخرة، وبالإضافة إلى ذلك عرج حتى أسفل ليريح قدمه، حتى استطاع أن يسير مرة أخرى في الصباح الباكر. كان المساء قد أصبح مرة أخرى هادئاً تماماً، ولم تعد توجد حيوانات عدا البقرتين في الكوخ، ولكن كان المهرب يحاول أن يكبت الخوف الذي يأتيه بسبب قرب الناس منه.

لم يكن حلمه في هذه الليلة للغرابة ينسحب على الناس، وإنما يتكون من ذكريات. كان يبدو لنفسه تحت الأضواء البيضاء والمصفرة الشاحبة للعاصمة غريباً. أما هذا الذي كان يتقدم إليه؛ فكان عبارة عن حفرة ضخمة مملوءة بهذا الضوء الذي وصل إليه في لحظة واعتبره محطة قطارات في الصحراء المظلمة. ومن كل مكان، من خلف الأبواب الخشبية ومن الصناديق سمع شخيراً وصراخاً. ورغم أنه كان فيما يخص دخيلته التي لا تنتمي للحلم متردداً إلا أنه سار في طريقه بين القاذورات متطفلاً ومر بأشياء غليظة كان لا ينبغي له ـ فيما يبدو ـ أن يتعرف عليها، وذلك أنها تبقى على الدوام، وبصورة مثابرة، خارج بؤرة حلمه، ولكنه كان يلمسها أو كانت تلمسه بعناد ودون تنازل. وفجأة

أصبح المكان مظلماً تماما، ولم يعد يسير باتجاه ضوء ما، أما سؤال: لماذا هو يسير؛ فهو ما لم يطرحه على نفسه. ومرة أخرى وقف بعد لحظة أمام سيارة نقل طويلة بطريقة غير معتادة، وهى عبارة عن خليط من ليموزين وسيارة نقل عسكرية. كانت أبواب هذا الوحش مفتوحة، وكانت تبدو كبيرة جداً وترمى ظلاً طويلاً جداً يبدو مثل أجنحة.

دار حول كابينة القيادة ولكن بدلاً من أن ينظر عبر أحد الأبواب المفتوحة، وقف أمام الزجاج الأمامي ونظر من خلاله. وعلى الكرسيين تمددت إحدى الخراف التي رفعت رأسها ففزع المهرب أمام القناع الطويل والضيق لأحد المهرجين التي أرته الشاة إياه. ومن صندوق السيارة سمع أصواتاً، ثم وقف خلف السيارة ورأى أثنين من مصارعي الكاتش وهما يرتديان قناعين ويتصارعان. كانا بمفرديهما أعلى ما في المكان، وذلك بسبب تحويل صندوق السيارة إلى خشبة مسرح. كلاهما كان مقنعاً، وكانت صلعتاهما الجلدية تهددان في كل لحظة بالتصادم معاً. وبينما يسحب كل منهما الآخر إليه بذراعين ضخمين مفتولين، شعر، وهو ما زال في الحلم، بأنه يعرف كلا المصارعين من التلفزيون. مثل هذه المصارعات تذاع في الفترة الأخيرة لساعات طويلة. فجأة قفز أحد المصارعين في الهواء ونزل برجلين مفتوحتين والتقى بالآخر بطريقة بدا خلالها أنه جلس للحظة على كتفيه، وذلك قبل أن يقفز به إلى الأرض ويدهس قفاه على أرضية السيارة بخلفيته. الآن أصبح بالتأكيد هو المنتصر، فكر المهرب وحاول أن يتعرف في قناع الجالس على عيونه، ولكن الفتحتين اللتين فُتحتا لأجل الرؤية كانتا سوداويتين. جلس المصارع بأقدام مفتوحة بالضبط مثلما كان قد قفز لأعلى ثم هبط لأسفل وبين فخذيه كان رأس الآخر، بيضاوي الشكل وذو قناع خياطة طولية. ورأى المهرب في فتحتا عيني المصارع على الأرض ابتلالاً ثم استدار. كان ما يزال في محطة السكة الحديد حين بدأت أول خيوط الصباح في الانبلاج. هجم عليه الهلع لدى التفكير في ماله. لمس المعطف بأصابعه، استشعر الأماكن السميكة ثم ترك الذراعين يهبطان بهدوء. وفي الحال وقفت الشاة بجانبه، تراقبه، كان يريد أن يهبط إليها مقرفصا، ولكنه استيقظ عند ذاك.

كان الحلم لا يريد أن يذهب عنه. وذلك أن حوله يسيطر نفس المزاج الصباحي. كان فرحاً حين لاحظ أنه يوجد حيث هو، وبعد هذا مباشرة تنبه تماماً مرة أخرى. نظر حوله وتنفس بهدوء تنفسا غير عميق كما لو أنه سيختبئ في سكونه. ساد السكون ولم تكن هناك سوى خشخشة الريح في دغل من الشوك على بعد خمس خطوات. جلس المهرب وفكر فيما حلم به. إذا كان لكل شيء يقع هنا معنى؛ فإن للحلم أيضاً معنى. تجاهل المتصارعين مباشرة؛ فقد كانا يتصارعان في المركز بكل وضوح. كانت الشاة هي ما يزعجه أكثر. وكذلك وقبل كل شيء المال، وهنا تحسس مثلما في الحلم حشو المعطف ليتأكد من أن كل شيء ما زال في مكانه. مسح بيديه على وجهه كما لو كان يغسله. وحينما أصبحت السماء مضيئة فجأة، توصل إلى قرار: سيواصل طريقه، ولكن فقط كبروفة، وقبل ذلك عليه أن يدفن المال في هذا المكان. كان واضحاً له أنه في مثل هذه الحالة يصبح من الذكاء أن يرجع، ولكن اعتداده لا يترك له مجالاً ليفكر بجدية في هذا. حتى الآن لم يحدث شيئاً، قال لنفسه، وهو يعرف أنه لا يستطيع تسمية سبب محدد يضطره إلى العودة. ربما لو كان الطريق أطول، ولكن أن يفشل في هذه الرحلة الطويلة التي تستغرق يوماً واحداً؛ فإن هذا لم يكن موضعاً لسؤال. ماذا حدث مما لا ينبغي له أن يحدث في المرات القادمة؟ إنه يدعى لنفسه قليلاً هذه المنطقة الحدودية، وأنه لذلك معني بمراقبة مقتحميها، ولكن عليه ألا ينزعج للاختلافات الصغيرة عن المعتاد، وإنما أن يعد نفسه لذلك.

فتح حشية المعطف بمطواة الجيب، نظر حوله وباستمرار مثل لص، ثم أخرج رزم المال التي وضعت في أكياس بلاستيك. وجد بين دغل الشوك أرضاً لينة، حفر فيها حفرة ضيقة وغطى الرزم بصخرة منبسطة كان قد رآها مباشرة بعد قراره هذا، هكذا مباشرة حتى أنه فكر في أنه ربما أخذ قراره هذا فقط لأن مثل هذه الصخرة وجدت بالقرب منه. وبسعادة تأكد من أن كل شيء يبدو طبيعياً، وأن الصخرة لا تكاد ترى بين النباتات. وحينما هندم المعطف مرة أخرى، شعر بأنه تحرر وأنه خفيف وكأن دفن كل مخاوفه مع المال. إذا ما التقى الآن بأحد سيتقدم منه دون تردد ويبدأ حديث دون مصاعب ويرى نفسه وكأن لا خطر منه. أصبح واضحاً له أن هذا المال كان سبب كل التهديدات. ولأجل هذا كان إبان كل مشوار يركز على أن يلتقي ما أمكن بأقل القليل من الناس. دائماً كان هذا ما يهمه، ولكن ولأن الطريق كان قصيراً ومتوحداً؛ فإنه لم يشعر بهذا قط. الآن أصبح مرة أخرى متحكماً في مصيره، وأصبحت الطبيعة حوله عبارة عن فقرة قصيرة بين الحدود المحروسة بالجنود من كلتا نهايتيها، ولا يطأها بسبب حقول الألغام إلا القليلون. وهذا ما جعله واثقاً؛ فنزل من على الصخرة بل واستطاع أن يرى الفراشة الصفراء التي تبدو وكأنها حمولة حية للريح أُرسلت على طريقه.

ترجمة: عبدالسلام حيدر

فصل من رواية: „Im Grenzenland" (pp. 9-20).

ماريكا بودروتسيتش Marica Bodrozic

«وتلك عادة الله في العباد والبلاد»

رحلة إلى مصر: ميرال الطحاوي والحب

كانت الصور باهتة. والأشجار أصغر مما هي عليه في الأحلام. أين أنا؟ في أية حكاية أتجول؟ وسط أية صور أدور، وكأن هذه الصور قد خرجت مني إلى ذلك الجزء من الحياة الموجود في مكان آخر ليس لي، في مكان يختلف تماما عن المكان الذي كنت لتوي فيه قبل بضعة أيام.

أنا في مصر. لست وحدي، رغم ذلك فإن السكون يخيم بغرابة على المكان من حولي. وكأن أحدهم قد قام بإزالة كل الوجوه والسيارات والشوارع والحيوانات والضجيج، وكل أصوات الأطفال والعيون والأفواه التي تلهج بكلمات أجنبية من كواليس المشهد الذي أعد لتوه. على معبر حياتي التي أصبحت الآن قريبة جدا مني تمرق صور وتمنحني كاتبةً، امرأةً، أماً شابة، بعينين واسعتين، إنسانة تتسم بالنعومة والقوة في آن واحد. إنها ميرال الطحاوي.

وفي الصور تظهر جدة، جدتها. جدة. تقول لي: "جدتي". لم أر في حياتي غياباً أجمل من هذا.

بيت جدتها خاو. تقودني الكاتبة عبر الغرف الساكنة. السجاجيد ما تزال موجودة. تراب ناعم في الكؤوس الكريستالية القديمة الرقيقة. من العدم يقدم الخدم لنا شاياً وسكراً في صالة البيت. في الخارج، خلف السور رنين للأصوات المارة بتعجل. الأرض رطبة، والحديقة قطعة أرض مستقلة. رواية «الخباء» تزحف نحوي. يعمل واقع اللغة عمله. الأشياء موجودة هناك حيثما يندر عادة أن يوجد البشر. أعرف الآن أنها ليست مجرد أشجار الطفولة. إنها مناطق الذاكرة. يلفني شجن شديد وأغدو حالمة بحق. سنكتشف غرفة الليمون على الفور، سنراها حالا، الأسوار عالية، لكن الجزء الخلفي من الحديقة المحاط بأشجار فاتحة اللون، يفتح ما هو متاح للعينين، وأنا أعرف أنه يمكن هنا للصور التي تنتقل في كتابة ميرال الطحاوي إلى عالم الحروف، أن تحيا. وأنها أصبحت واقعا ملموسا.

هنا في مهد طفولتها الأصلي، البداية ممكنة. إلى هنا ترجع كاتبةً، هنا تجري أحداث الحكاية. هذا الإحساس المستمر الدائم، إحساس القفز من عجلة الزمن، يبدو أنه يحمل سائلاً داخله يتحدث إلي، يتحدث، لا بالكلمات، لا، بل بالأحرى بصمت، بسكون متحفظ، يمكن ترجمته إلى أدب. ترجمة الذات، العبور. مقروء، ملموس. لا يحتاج أي من قراء ميرال الطحاوي الأوروبيين سواء كان إسبانيا أو فرنسيا أو إنكليزيا أو إيطاليا أو ألمانيا، إلى التواجد في هذا المكان ببصره أو سمعه أو حاسة شمه لكي يشعر بالألفة في كتب ميرال الطحاوي. وهذا ما يميز بالطبع نصاً ناجحاً كرواية «الخباء». ليس هناك موت في الأدب، أكبر دليل على ذلك هو أن أكثر الكتاب الذين تعرض مسرحياتهم على مسارح هذا العالم هو وليم شكسبير المتوفى منذ زمن بعيد جداً. وليس في الأدب ضرورة أيضا إلى الإمساك بشيء والتمسك به: الأدب بطبيعته عبارة عن حركة للامرئي ضد المادة التي تستطيع بدورها (ويتحتم عليها) أن تكون موجودة، وفي النهاية يمكن إرجاعها إلى الفراغ المخلِّص. هذا بالنسبة لي هو أجمل أنواع الاتصال الأرضي،

أجمل صور التواجد. (لا بد لكم أن تصدقوني لأنني أغلقت عيني هناك تحت أشجار المانجو، ولم يكن هناك ثمة أحد سوى الهواء الذي احتضنني، والذي يهمس لي الآن، على طاولة مكتبي في باريس في الطابق الثامن من مبنى قديم فوق أسطح مدينتي، يهمس لي بالنص الذي أكتبه ويحرك القلم في يدي مثل رافعة صغيرة لتحريك الذاكرة بتكليف من تلك المرأة الغائبة الحاضرة، هذه المرأة التي تقودني الآن، المرأة الغريبة عني والتي لم تعد في النهاية غريبة عني قط، جدة ميرال الطحاوي).

هذا التخفي الجيد يتيح إمكانية عدم لزوم تواجد الكاتبة في هذا المكان، مكانها، في بيت الجدة التي ماتت منذ زمن بعيد. ليس من الضروري أن تكون بوابة البيت مفتوحة. يمكن للصور أن تبقى معلقة في مواضعها المعهودة منذ عقود. في الجمل تتفتح الأشياء هناك، وتزهر الأشجار، ويتصاعد بخار الشاي. لكن ما المغزى من وراء ذلك؟ أية لغة؟ وإلام ستؤول الكتابة، عندما تتوقف الحديقة عن المنح، عندما تحتفظ بحكاياتها لنفسها (عندما تحمي نفسها)؟ يرافقنا مخرج ألماني شاب إلى بيت الجدة ويصور عن قرب لقطات لصور الأعراس الموجودة هناك، أجيال كاملة من أفراد العائلة، حكايات وأحلام، وجنات سيدات مكشوفة، ربما قُبِّلت سرا قبل برهة من التصوير، ورجال فخورون، نعم رجال فخورون.

يصيبني غثيان أثناء المشاهدة. أثناء مرور المصور السينمائي على الصور. يبدو لي وكأن ما يحدث سرقة، سرقة لمكونات الحياة. أخرج. أشتم رائحة القتل. أقول لنفسي ليست هذه بسرقة صورية، إنها سرقة مريضة، إنه ينهش وينهش في الصور ويسلبها عدمها الجميل. والصور تقف بلا حول ولا قوة. تحتاج الصور إلى من يحميها ولكن لا بد لها أن تكون بالضبط على هذا الحال: بلا حول ولا حماية.

لكن السارقين في أيامنا هذه أصبحوا من هذه النوعية، لقد تحولوا إلى محتالين، دون أن يعرفوا أنفسهم بالتحول الذي جرى لهم.

بعناد زحفت الأشجار الواقفة هناك في تلك الحديقة التي لا أعرفها نحوي. رأيت أنا أيضاً مواضع تسلق الراوية فاطمة. وعرفت مرة أخرى أنه من الممكن أن يكون مني عدة أشباه في هذا العالم، هنا كان بإمكاني أن أقضي طفولة كاملة في تسلق الأشجار. اليوم تتحدث ميرال عبر صمتها. تبين اليدان المعتنى بهما الطرق التي سارت فيها الطفلة في الماضي. طرقها الخاصة؟ طرق الآلام من أيام الطفولة الجميلة البعيدة. تخطو بسرعة وحزم ودون تخوف من الأرض المبللة، يغوص الحذاء ذو الكعب العالي (من إيطاليا) في مملكة الطين، يبدو متسخاً ورائعاً، لكن السيدة التي ترتدي الحذاء الغالي لا تنتبه لذلك مطلقاً، لقد رأت شيئاً في مرمى بصرها.

الآن ألمح أن هذا المكان مهجور، وأن لا أحد يعيش هنا. لا أحد يطبخ في هذا البيت، ربما يُعد الشاي أحياناً للضيوف، وحتى إعداد الشاي، ربما لا يتم هنا، ربما يحضرون الشاي من أحد الحواري المجاورة بسرعة والسكر موجود في خزانة المطبخ بجانب الفناجين والصينية المستندة إلى جانبها. وُضعت لنا وسائد على المقعد الحجري للفراندا حتى لا نشعر بالبرد. هناك إذن بستاني، يعتني بالأشجار والنباتات في صمت. يحوم كلبه تحت أقدامنا. يبدو البستاني الذي يعمل بيدين عاريتين أيضا وكأنه قد قفز من صورة (كالمعتاد في الأماكن الغريبة التي تتلألأ فيها العين ببهاء المجهول، أظن أن كل ما يمكن رؤيته عبارة صورة تشكلت في الحال). ولأنه يرتدي الآن عمامة كبيرة ملونة على رأسه، وانزلقت نظرة إحدى عينيه إلى الجانب، ولأنه علاوة على ذلك يعرج قليلا، اقتربت عدسة السينمائي الألماني منه، وطُلب منه أن يمر عبر المشهد، لكي يسلم ميرال الباحثة، العائدة مفتاح البيت في مشهد تمثيلي. في البدء يبدو أن الأمر لم يضايقها. لكن عندما دخلنا نحو الجزء الخاص بالأب من الضيعة على الناحية المقابلة من الشارع لاحظت الغضب المتنامي داخل مرافقتي وضممتها إلي على الفور. كلانا أخرج بعض الشتائم في نفس واحد. لا ينبغي للمرء أن يهدي صوره. ينبغي له أن يهبها. لا بد أن يحتفظ بها مقدسة وعند تسليمها، مناولتها للآخرين. كيف يمكن للمرء أن يحكيها؟

ماريكا بودروتسيتش، تصوير: *Jürgen Bauer*

فجأة أثناء سيرنا داهمني تصور بأن روح الجدة تصحو هنا وأنها سترسل طائراً يخلع ذاكرتينا وأعيننا، لخيانتنا للصورة. لكن السباب يجعلني أشعر بالتحسن. عن غير رغبة وبأنفي فتاتين تشعران بالإهانة نتسلم المفتاح من البستاني ونظهر وجهينا الطيبين غير الجميلين.

في أحد أعمال نجيب محفوظ هناك عبارة تقول "أقرب ما يكون الإنسان إلى ربه عندما يعيش حريته بحق". يصحبني صدى هذه الكلمات طوال رحلتي. لحظات كثيرة متماثلة

تجعلني أعاود التفكير في هذه الجملة. مثلي مثل راوية «الخباء» أريد أن أعرف كيف يبدو المنظر خلف السور، ما هو الخلف؟ وأحب أيضا "تأمل الوجوه الناعسة، وكان الأرق كثيرا ما يضجرني". في القاهرة لا يأتيني النعاس حتى آخر الليل. أقابل أناسا كثيرين. نساء عنيدات. يحملن أسماء جميلة صافية كما في الأحلام. أسماؤهن هي عالية ريان (وهي تحلم بالرمل الناعم ورام الله الحرة في المستقبل)، وإيفيزا من شارع محمد مظهر (إنها تحفظ القرآن أكثر من كثير من سائقي التاكسي في القاهرة)، أو في الحديقة الساكنة لخيالاتي، شجرة الدر (الملكة المعتدة بنفسها، والتي سُمي أحد شوارع حي الزمالك باسمها) والتي تبدو لي مألوفة جدا وكأنني عشت في عصرها.

يتركني النوم في القاهرة أنتظر، لكنه يأتي رغم ذلك. يمكن سماع أصوات السيارات على البعد. بين اليقظة والنوم، يمكن أيضا أن تكون هذه الأصوات هي أصوات البحر وأجدني لست في القاهرة، ولكن على كورنيش الإسكندرية، التي سأذهب إليها في القريب العاجل.

وسريعاً قبل أن تنتقل العين إلى الصور اللامرئية، تداهمني فكرة كيف يكون الصمت في القاهرة.

من الغريب أيضا بعد سنوات عديدة من النسيان أن يجيء على بالي ابن حزم الأندلسي وكتابه «طوق الحمامة»، الذي يحكي عن الحب والمحبين.

وأنا في سن السادسة عشرة أثناء رحلة مع الفصل المدرسي اشتريته من إحدى المكتبات مع كتاب «الألم» لمارغريت دوراس. الحمامة والألم. الحمامة والألم. من أثرهما تنفستُ العلاقة بين العالم والدموع، بين الرحيل واليقظة، السفر والخوف، هذان الكتابان كانا لفترة طويلة بالنسبة لي نوعا من البلاء. وككل الأشياء الكبيرة شهدا تحولي الداخلي، الارتداد إلى حكايتي الخاصة عن الحياة، غرقا في صمتي بطريقة جعلتني أنساهما، رغم ذلك كانا حاضرين داخلي مثل فراشة شفافة تختفي لأشهر طوال وتعود برقتها المعهودة إلى مكانها في الوقت الدافئ من العام.

هذا ما حدث لي مع الحمامة والألم. تذكرت ذلك ثانية عندما سرت عبر شوارع القاهرة وأنا أقرأ «الباذنجانة الزرقاء» لميرال الطحاوي، حيث يوجد فيها مقاطع مقتبسة من حمامة ابن حزم. كتب ابن حزم كتابه بناء على طلب من صديق منه وكان في وقتها وزير الدولة في العصر الإسلامي بأسبانيا.

تحكي «الباذنجانة الزرقاء» عن امرأة شابة تتوصل، بعيدا عن كل ضمانات الحياة البدوية التقليدية، إلى حقيقة أن "الأمور بيد الله" وهذا هو الحال وليس الحال في الوقت نفسه.

هنا تستخدم الكلمات السابقة للجدة في رواية «الخباء» وتتحول إلى فضاء خاص بالراوية. ماذا نفعل لو كانت السماء واسعة بالقدر الكافي لأبعد الأحلام؟ بقدر ما ترى العين هناك مساحة كافية للفعل الذاتي، الذي يتوجب العثور عليه الآن. ماذا يريد فعلي الآن؟ ماذا يريد تصرفي؟ ماذا يريد وجودي بجانب الآخر؟ كينونتي؟ حاضري؟

يبلغ حنين الفتاة فاطمة التي حكت لنا في «الخباء» عن قمل النوم ونظرت باحثة عن الضوء في البئر، منتهاه في «الباذنجانة الزرقاء».

أين هي تلك الأشجار التي تهب السلوى؟ "كلما تقدمنا في المشي فسوف نشاهد أشجارا لا حد لها، حور ومستكة وكافور وأكاسيا وبان وتوتة عتيقة تحتها زير فخار ينقط في طست نحاس.."، كما جاء في رواية «الخباء».

يتوقف تسلق الأشجار، لا بد له أن يتوقف في يوم من الأيام، لكن التحديق في الأفق وربما البكاء أيضا، يبقيان. هذه هي هدية الأشجار التي يعرفها كل شخص منا منذ الطفولة (أحياناً لا تكون أشجاراً، بل أسواراً من الأغصان المتشابكة أو طرقاً أو أسواراً حجرية أو خيولاً وجمالاً).

تدرك الراوية التي أصبحت ناضجة حنينها في التحول. لقد أصبح الحنين نفسه ناضجا. إنها تعرف الآن أسماء الأشياء التي تريد أن تكونها. قبل ذلك كان هناك تصور مجرد عن شيء ما ممكن، شيء آخذ في الاقتراب، لكنه بلا اسم.

فالمرأة الشابة لم تعد تشعر بذاتها من خلال تأملها مثلاً للأب (الذي كانت الفتاة فاطمة ما تزال "تحملق فيه أكثر" في رواية «الخباء»)، بل صارت تقول: "أبي كان يريدني عالمة فضاء فربما اكتشفت أشياء مبهرة وأن يطلق اسمه على مجرة من المجرات، كان يفترض أنني عبقرية، اضطررت أن أعتقد ذلك معه.

تحمل هذه السطور بين طياتها سكوناً يتسم بالغرابة والخفة. لكنه سكون خادع سواء في الكتاب أو في القاهرة التي يسكنها الملايين أو الوقت الذي أعيشه أيضا. في مارس/آذار ٢٠٠٣.

تسيطر الصفحات المكتومة للغة شبه قتالية على أحاديثنا. الواقع هو ما لا نراه، وما يفلت من العين يكون أكثر قرباً إلى الشعر. والجميع يريد أن يعرف مني كيف أحس بنفسي كيوغسلافية". الشعر موجود رغم ذلك بداخلي. وربما لهذا السبب بالذات، لأنني أستطيع أن أكون هنا يوغسلافية مرة أخرى، أن أكون شخصا بهوية لم يعد لها وجود في أوروبا. لكننا في مارس/آذار. اقترب وقتنا في القاهرة من الانتهاء. (وكما يقول الأندلسي: "وقد علمنا أنه لا بد لكل مجتمع من افتراق ولكل دان من تناء وتلك عادة الله في العباد والبلاد، حتى يرث الله الأرض وما عليها وهو خير الوارثين".)

في الإسكندرية الشوارع مزدحمة بقوات الأمن وفي القاهرة أيضا. حرس من العسكر على الأرصفة. إنه التاسع عشر من مارس. أستشعر غربتي بوضوح، وأحس فجأة بألم في

لساني. إنني أتحدث عن الأدب وقرار الحرب قد اتخذ منذ وقت بعيد. المخرج الألماني يريد أن يعرف منا دائما ماذا تعني الحرب لنا، وإذا كنا نشعر بالخوف. أشعر بالغضب تجاه هذه الأسئلة الشديدة النمطية. أريد أن احتفظ لنفسي بالصمت وأن يكون لي الحق في أن أظل طفلة أبدية تماما. أن نقبل بإعطاء أفكارنا توجها جديدا وبأن تضيع صورنا منا وألا تكون لدينا أحلام حقيقية، لا، بل ألا تكون لدينا أية أحلام على الإطلاق. أرغب في البدء في بيان لصالح ولشرف المنابع التي ننحدر منها ولصالح وشرف شواطيء أفكارنا وأقول: ليس هناك في العالم سوى الخوف والحب و:

١) جميعنا شيء واحد.

٢) هناك من كل شيء ما يكفي.

٣) يجب علينا ألا نفعل شيئاً، لابد أن نكف عن الفعل.

نحن

نعم: نحن، نحن البشر

لكن زمن البيانات قد ولى، حتى لو كانت هناك نفحة من قوتها، نفحة من السرية والثورة يمكن استشعارها في وسط المدينة بالقاهرة، في أحد أيام الثلاثاء، قام شاعر بمصافحتي، ثم جلس في مكانه ثانية ولعلمه بأصولي السلافية قام طوال ساعة كاملة بإلقاء أشعار ليرمنتوف وتسفيتييفا وأخماتوفا (وشيئا من برودسكي)، وكان يعاود إغلاق عينيه بين الفينة والأخرى، وكأنه يقوم في ظلمته خلف الأجفان المقفلة بالتناجي مع الشعراء الروس، وكأنه يجلب هذه السطور من عين البشرية، التي كان بإمكانها التذكر، لكنها نسيت السلطة من كثرة التسلط.

الآن، لم نفقد ما هو جوهري. كان هذا هو الحال دائما. أرغب في أن أكون هناك (وأتذكر بعد عدة أشهر وقتي في مصر بدقة تفصيلية) أن أكون هناك امرأة، دفعت آخرين للحلم من خلال كلمة واحدة

ربما الشعر العالمي

أو حكومة العالم

أو الصورة الأصلية

أو...

نعم ولكن ما هو الحقيقي وما هو الشعري بقدر كاف في هذه الأيام حتى يمكننا أن نتوجه إليه ـ هذا الذي يبدو في اللحظة الحالية غير مرئي ـ لكن ليس للأبد؟

لماذا نمتلك عندما يكون بإمكاننا الحكي؟

لماذا نطلق الأحكام، عندما يكون بإمكاننا الفهم؟

لماذا نفصل، إن كان بإمكاننا القسمة؟ لماذا نسأل في حين أنه من الممكن أن نكون نحن الإجابة؟

ربما لأننا الشيئين في ذات الوقت، السؤال والجواب. هل يوجد في ظل هذه الشروط من يرغب في البدء في حكم



Arie Smit: Temple Ceremony, 1957, 31 x 39 cm. Oil on canvas. Reproduction from the catalogue: Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien. SNP Editions, Singapur 2004.

العالم؟ شخص يبين للجميع أنه ليس من الضروري أن نضرب لكي نشعر. ربما نعم؟

أرغب في عناق الهواء الطيب الجميل وأن أجيب بكلمات ميرال الطحاوي: لا بد أن يقرأ كلانا الآخر، إذا كنا نرغب في التفاهم.

ترجمة: أحمد فاروق

جرى اللقاء بين ماريكا بودروتشيتش وميرال الطحاوي في إطار مشروع الديوان الشرقي الغربي بإشراف معهد غوته الألماني بالقاهرة والزمالة العلمية ببرلين وإدارة مهرجانات مدينة برلين.

www.westoestlicherdiwan.de

نصوص

شباك مسيج بالأسئلة

شباك صغير معشق بالحديد يقفون خلفه، شباك مسيّج بالأسئلة أنت، أو أنا، نقف خارجه، فلماذا تري الشارع وبيتك، وكل فضاء أرضك ضيق، وأن تلك النافذة خلفها موظف بلا ملامح هي العالم والفضاء المطلق بلا حيز يسعه، أروح وأجيء فتكتسب لكنته صيغة عسكرية وهو يسألني أن أعيد كتابة اسمي، واسم جدي آلاف المرات، مرغم - أنت - على تدوين آلاف التفاصيل بدءاً من فصيلة دمك، ورقم تأمينك الصحيّ، وعدد أولادك، وقيمة دخلك، وموقف جهة عملك من سفرك و سماح الأجهزة الأمنية بمغادرة البلاد، وخطاب الدعوة، والجهة المضيفة، والعنوان المستقبلي فترة الزيارة.

ميرال الطحاوي، تصوير : Poklekowski

"ستة أسابيع" أؤكد ليس أكثر من ذلك، لكن الشباك الضيق لا يفتح قلبه ويعطني وشم التأشيرة المنتظرة.

قبل أن تسلمين المطارات إلى «قرين» آخر، شباك أضيق لا يتسع إلا ليدي وهي تمتد بأوراق مختومة موثّقة، يستقبلونها بتوحش، فأشعر أن عالمي ضيق وأن حجرة بوليسية مسيجة بالحديد من كل الجهات هي العالم. الحجرة ليس بها سوى شباك متعال، أقف أمامه كل مرة بارتباك محاولة أن أثبت ثقة تضاءل أمام بناء قزم يتعاظم عليك كل مرة، يتفحص هويتي، تأشيرة البلد، حروف اسمي، مزيد من الأسئلة المجاب عنها سلفاً وأنا أمد يدي بدعوة الأكاديمية العلمية للفنون في برلين أو كلية الدراسات المتقدمة وأنتظر.

شباك في مرآته سنرى صوراً لأناس يشبهونك لهم الملامح نفسها، سمرة محببة ووجوه تألفها، محمد وأحمد أو أسماء أخرى لأخوتك وأقاربك، أسماء لها الحروف العربية التي تنطق بصعوبة كاسمك، وأسهم تشير إلى أنهم «مطلوبون» أحياءً أو أمواتاً، الباب الذي عبرته أوقف بعدي ثلاثة كانوا يجلسون علي مقعد الطائرة خلفي، يضحكون طوال الوقت ويتحدثون بلكنة أعرفها، الوجوه الضاحكة في الممرات البوليسية تصير باهتة ومرتبكة، أراهم يختفون خلف حاجز ما ولا يخرجون، ربما يتوارون في غرف أضيق بلا نوافذ لتنهمر عليهم الأسئلة، أركض أسرع، خالعة خلف كل حاجز حذائي، وسترتي، وكل الحلي في أذن، أفرد الأوراق مرة بعد مرة وهم يتطلعون إلي من خلف نوافذ زجاجية معتمة.

"من أين أنت" أفرد أول صفحات هويتي وأقول: "من هناك" أقولها بمرارة "من هناك" حيث تجلس جدتي على فروة صوف لتحكي عن جمال، وهوادج، "وبلاد تشيل وبلاد تحط"، تمز في صوف أو قطن الأرض الطينية وتكمل حكايتها عن قوافل كانت تعبر من الشرق إلى الجنوب حاملة صابون نابلس أو بن اليمن ولا تعتبر ممرات مماثلة، يمضي العابرون خلفي بلكنة إنجليزية أو فرنسية ومازلت أخلع في معاطفي واستقبل الصقيع بأوراق يتفحصونها بعناية، أحمل حذائي في يدي واستقبل حاجزا جديدا وأفتح حقائبي على مزيد من الأوراق وأحاول أن أبتسم "كاتبة، أنا كاتبة جئت في مشروع يسمى «ديوان الشرق والغرب»." لا أحد يعطيني أذنه لأحكي له. كان هناك رجل يسمى «غوته» كتب ذات يوم ديوانا عن بلاد كانت تسمى «الشرق»، الطريق الذي قطعته قوافل جدتي يعبر فيه الرحالة وقوافل الحرير والعبيد والبهار ومزارع القطن المصري والبن اليمني والشاي الهندي، المطارات الغامضة بالذين يروحون ويجيئون بسرعة، لن يلتفتوا إلى فتاة عربية كانت تجلس في ركن بعيدا في مطار فرانكفورت بعد أن فشلت في أن تتسلم تذكرتها من فرانكفورت إلى برلين لأن اسمها لم يكن بالواي Tahawy، كما هو في وثيقة سفرها، بل كان بالآي Tahawy، وفشلت أن تقنعهم أنه واو ياء بالعربية، الحروف العربية الغامضة التي ملأت كل كتبها وأوراقها تتراقص في الحقيبة إلى جوار حكايات جدتها وهي تقول لهم مرة بعد مرة: "من .. هناك" أنا من هناك حيث يطل «الهناك» بعيدا وضبابيا، أبعد من بيت

جدها وأعمامها وأخوالهـا، أبعد من مساقي الطين وحقول القطن وهوادج الجمال، وأحلام الرحالة.

تقف هي الآن على نوافذ ضـيقة يطل منهـا رجال ينظرون بصلف ولا يكترثون بمـحاولتها المستميـتة لتثبت أنها هي بعينها من لها تلك الأوراق التي بيدهم.

عباد الشمس

الأسفار العـديدة التي كنت أشتهيهـا في طفولتي علمتني محنة أن تكون عينـة نموذجية لسوء الفهم، أنا أمـراة عربية صغيرة ، بأنجليزية ركـيكة، تعلمت في مدرسة، كانت في الأساس مجرد توته في فناء بيت جـدي، ثم صفوا حولها عدة فصـول طينية، الصغـيرات اللاتي رافقنني فيـها، كن يأتين من قرى بعيدة، يخلعن أحذيتهن البلاستكيية الملطخة بالطمي والروث، ونحلق معاً في فـسحات الدرس، نلتهم الخبـز المقـدد، وجذور البطاطا المشـوية. هناك خبـأت في جيـوبي كل حلوى الحكايات القروية وصـرت أكتبـها، لم أعرف أية مـهارات أخـرى، لم يعلمني أحد كـيف ألعب الكروكيت أو التنس، ولم أشرب سوى الشاى الغامق بلون الكحل، ومازلت أخجل إذا قال لي أحد: "أنت جميلة".

البنت التي تسكنني صار عليها الآن أن تحمل حـقيبتها من طائرة إلى حافلة، و أن تجلس على مسرح ما وأن تقرأ من كتبها التي صـارت برموز يصعب فك اللغات التي انتقلت إليها، لكنـها كلما صعدت إلى المسـرح كانت تقص نفس الحكايات التي تعـرفها ... (كـانت فاطمـة ذات جدائل طويلة، تسكن في بيت ذي أسوار عالية، وتحلم أن ترقص مع الغجر، تـسلقت فاطمة السور عـدة مرات، انكسرت ساقها عدة مرات أخرى، سقطت في البئر، صارت تنسج من خصلات شعرها خباءً وتجلس لتكتب. . .) سيسألونها بعد كل حكاية بإلحاح. . . "أنت من البدء كـيف سمحوا لك بالكتابة؟! أنت مسلمـة فلماذا لا تضعين علي رأسك حجابـاً؟! أنت عربية فكيف تسافـرين بمفردك؟! أنت أم، تتركين طفلك؟! علامات الاستفهام التي تقف بمواجهتي، اتفاداها بمزيد من الحكي". كانـت ندى ابنة أسرة يطلقون عليها قبيلة،لبـست ندى أكثر من غطاء رأس، كانت تحلم بأن تكون فراشــة، سقطت في طيرانهـا من على أراجيح كثـيرة، في وجهـها عدة ندبات واحـدة حين خرجت من البيت دون إذن، وأخرى حين كتبت في أوراقها شعراً عن رجل تحبه، وثالثة حين قـررت أن تقص ضفائرها وتهرب مع الغجر. "أتحسس ندبات عـميقة في روحي ولا أجيب على الأسئلة . . أنت كـاتبة فهـل تغير الكتـابة أوضاعك الاجتـماعيـة؟! أنت متـزوجة هل يكتفي الـرجل العربي بامرأة واحـدة؟! أنت متـرجمة فـهل تعتـقدين أن الأدب العربي يمكن أن يُقبل من الثقافات الأخرى؟!"

الأسئلة التي تفتح عـلامات استفهـام أكثر اتساعاً معـقوفة على حيـرتها تقف العـلامات أمامي فـأبدأ من أول السطر الإجابة على أسئـلة لم يسألني أحد عنها. . . "كـانت مهرة ابنة سلالة شريفـة، كانت تسير في الشوارع الضيـقة فتغني لها العجائز: "يابنت شيخ العرب يا أم الجبين معطر يا بنت شيخ العرب يا أم الحزام مقـصّب." كانت مهرة تبحث في أوراقها عن إجـابات لأسئلة كثيرة وكـان جدها يقف على الطريق ويوقد نارا للعـربات التي تسير متـجاهلة ناره، كان يذبح شياهه ويتـحدث بفخر عن سـلالات الخيل، ونيرانه التي تعرفها القوافل المارة، القوافل لم تعد تمر، مرت الأيام وظلت مهـرة بضفـيرة من أرق تكتب في الليل مـواجعـها وتحكي . . كان فيه . . . ".

المسرح المليئ بـالمتفرجين لم يعـرفوا أنهـا لا تعرف قط أن تجيب عن الأسئلة ولا السـيدة التي وقفت بمواجهـتي حانقة "لماذا لا تجيـبين عن الأسئلة، لماذا تحكين في أشيـاء خارج الموضوع، ألا تستطعين الفـهم؟!" كانوا ينظرون إليِّ وكنت أنظر إليهـم وحلّ الصمت ليواري ارتبـاكي . . . قلت ربما لأنني تلميذة بليدة، ربما لأنني خارج الموضوع بالفعل، ربما لأنك أيضاً لا تـستطعين فهمي، إننا نحتـاج إلى من يشرح لنا أنا وأنت مـعاً. التـصفيق لـم يكن حاراً والخيـوط التي انقطعت بين الإجابة والأسـئلة لم تعد تربكني. كنت أحب حصـة التعبيـر لأنها بلا إجابات ولا أسـئلة، أمسك القلم وأكتب، أخرج عن النص لأنني أنا الذي أكـتبه، أكتب في المتن: "كان هندي أحمر يجلـس فوق جبل من الذكريات، لم يعـرف أرقـام الشـوارع، ولا خـرائط المدن ولا دقـات ساعـات ضخـمة، كـان يتقـمص روح نبتـة عبـاد شمس ويراقب زوايا انحناء الضـوء على كتـفيـه وهو يدور بحـثاً لجسده عن اتجاهات السكينة ثمة غيلون في فمه يطلق دخانه ويتأمل المشهد ويكتفي ببهجة الأسئلة . . . "

السيدة مـورجان تودعني بزهرة عباد شـمس، وتبدو حزينة لأنهم لم يحتفو بي كما يجب.

فرانكفورات التي تهز لي عبـاد الشمس مع السيدة مورجان تضع صـورتي إلى جـانب "إيتل عــدنان" في ألبـوم القـراءات. "إيتل عـدنان" كانـت تمد لي يدها من الإطار وتشـير إلي. . "هـناك" ، ثم تقف في مواجـهـتي وترتل قصيدتها.

من نحن ...؟!

نسل قبيلة ، قطيع ، ظاهرة عابرة

أم مسافر مازال يبحث عمن يكتشفه ..؟!

أين نحن

هناك ثمة أين لأننا بكل عناء موجودون.

هرمان هيسه

أين أنا الآن؟! في «كالف» أم «كلكتا»، «كالف» التي رحتها مستئنسة بحضورك فيها أم أزقة دلهي الضيقة كي أجدك فيها؟! المراكب التي سيرتني عبر برلين، فرانكفورت، هي التي سيرتني إلى مدينتك،«كالف» التي تحفها جبال الألب السويسرية الألمانية، ألب رمادي يحف بالمدن الصغيرة «كالف» أيضا تهوى الذهب، وفي المدن الألبية يتخفي الصناع المهرة بحبك الذهب والبلاتين والماس حول الأصابع والأعناق. أجلس في البيت الذي حدثتني عنه، موقد من الخشب ومدفأة ومكتبك، كانت بين يديك "طفل/ طفلة" "روساهلده" المريضة ، الغير قادرة على المشي، أحملها معك فتنفرط كل حبات براءتها وتحبو خلفك، تدخلني معبدك الصارم، حيث أوراقك تحت ألواح الزجاج مخبأة من يد الزمن، مجرتك، خطوطك الواجفة، ومسدس حاولت مرتين قتل نفسك به ولوحاتك التي رسمت فيها أنفك المحدد الصارم، وقبعتك المبللة بأسفار بعيدة، كلما حملنا الحقائب ـ أنا وأنت ـ كلما اكتشفنا أننا نرحل لنلاقي بعضنا البعض، في«كالف» مدينتك أبحث عنك؟! وأشعر أن ثمة عقدة في خيوط شعري قد تعقدت في معطف قديم في صوان ملابسك. تحل روحك في أجساد كثيرة كما تحل روحي في جسد «فاطمة» المكسور في الخباء أو وجه ندى المخدوش بجروح الباذنجانة الزرقاء أو في ألق حزين مهزوم في عيون «مهرة» في نقرات الظباء، أصبح إمرأة تتلبسها أزمان لم تعشها فيحدقون فيّ ويقولون: "من أين أنت؟!" أشير إلى بعيد وأقول: "من هناك"، وهم لا يعرفون مثلك ما قاله غوته إن الكتابة جزء من الاعتراف العظيم، أتركك وأعيد الطرق على بابك في دلهي حيث يجلس «سدهارتا» يتأمل روحه في شجرة توت كانت على باب بيت جدٌ قديم. أرحل مثلك في بلاد صارت بعيدة، بلاد كانت تخفص أناساً حلت روحهم في جسدي وأقول: "الكتابة سيرة روح"، الكتابة بشر يتلبسونك وتدعي أنك تكتب عنهم فتكتشف أنهم يكتبونك.

تلصص عليهم وهم يزينون تاريخهم البعيد بالعزلة ومحاولة فهم فخاخ الحرية والجسد المرهق في عوالم ضيقة، فيفضحون سر عزلتنا ويمدون لي شعورهن في آبار بعيدة، أتسلق الضفائر وأكتب فأجدك ترتدي عمامة شيخ سوداء وتخرج لي من جيوبك، جيوب الساحر ذي الكريات الزجاجية، وصاياك عن ساداهارتا، وذئب البوادي.

"إن العالم يبدو جميلاً ويثير الدهشة حين يكتشف توحده وترابطه الإنساني خلف أقنعة العرق والجنس والتاريخ والقارات البعيدة."

في حديقة منزلك في "روزاهالد" حيث جلست ترسم كنت تبوح لي بسرك، (كل الحكايات كانت عن نفسي وأحلامي ،ورغباتي السرية وحزني المرير الذي عانيته).

وحتى هذه الكتب التي حين كتبتها، كنت أفكر بأمانة بأنني كنت أصور مصائر غريبة وصراعات بعيدة عن نفسي تغنت بنفس الأغنيات وتنفست الهواء نفسه وعبرت عن ذات المصير . . . مصيري أنا "هل هذه عباراتك أم عبارات أخرى من روزاهالد، وأنا أحمل كاتالوجاً قديما يخصك عنك لكنني لا أراك، تبقي روحاً هائمة في معطف ساحر أخذني في عالمه مرة ولم يخرجني من جيبه بعد . . . أبحث عنك في عيون أطفال كلكتا وأزقة دلهي وجيبور فأجدك هناك تحت شجرة ما، حافي القدمين، ومتعباً تردد لي قصيدة حفظتها عن جدك ذات يوم:

انتحب الآن! المساء يأتي، والشمس ترحل ..

مُدّ يدك اليمين إلى الأعلى ..

ودعْ يدك اليسرى وعينك الحارسة

وذكرى نيران الحب ... للقادمين الأصغر سناً

أمد يدي لألوح لبرلين وفرانكفورت ولغرف كثيرة حللت عليها ضيفة، وحدها كانت زهرة عباد شمس في كتالوج رسمته تلوح لي بهدوء وتودعني لأراك حيث هامت روحك طليقة . . . هنا على أعشاب نهر «رام» أو في أزقة راجاستان وأحمد آباد وبومباي ودلهي. نحن نسكن حيث تحل أرواحنا وليس في بيوت عبرناها وقالوا عنها بيوتاً.

في شجرة «بان» فارعة تحت نافذتي في دلهي حلّقت وكنت حاضراً، ولم يكتب أحد رغم ذلك هنا ترقد روح «هرمان هيسه».

الضيفة

يدقون البن ويسلخون الضأن ويطلقون الروائح ويقولون "حقه"، يحكون الأساطير عن الخزانات الخاوية وعار استقبال الضيف بلا سفح دم الذبيحة. في المطابخ الضيقة يهرولون بابتهاج. تخرج أمي كل آنيتها المخبأة في الدولايب وأكواب عرسها وتبالغ في هندمة بيت جدي كي ترى «الضيفة» من شقوق البوابة القديمة آثار قوافل كانت تروح وتجيء وبقايا قطيع من الخيل وأحواش مهدمة، شهدت ليال طويلة من السمر. في كل فناء كان ثمة بيت صغير يسمى «المضيفة»، أي باحة الضيوف، حيث يرقد غرباء كثيرون مروا على بيتها، تجار خيول، ورحالة، وأبناء عم، يتحدثون بحماس عن «حق الضيف» حتى تمر أربعون ليلة ثم تصبح له حقوق أخرى لأنه لم يعد ضيفاً. في البيوت الأكثر تمدناً، يصبح البيت كله باحة لاستقبال

الضيف، ثم غرفة تكتسب أسماءً كثيرة . . حجرة الضيوف والمسافرين، نفتح له الصوامع المغلقة، ونمد الليالى في احتفالات مهرجانية، وإذا أردت أن تهين أحداً فعيره بضيفه أو أنه لا يستطع القيام بواجبه وإكرامه.
أمي هي التي أسمتها الضيفة ربما لأن اسمها كان غريباً ولا تستطيع أن تقول لها كل كلمات الترحيب التي تعرفها وتستقبل بها ضيوفها، مثل: أن البيت بيتهم، وأنهم شرفونا وآنسونا ونورونا، إلخ . . كما اعتادت أن تقول. تكتفي أمي بوضع يدها على ظهرها وتضمها بمحبة لا تدرك الغريبة مصدرها.
في المدن القديمة أناس يشبهون أمي في دمشق وحلب وصنعاء وحضرموت. كنا نجلس فيمتد سماط بعد سماط ويجعلون ضيفهم يخجل من تواضعهم في خدمته. في الحارات القديمة في الحسين والأسكندرية كل الأصحاب يتبارون في دفع تكاليف المقاهي، الأصدقاء الذين أعرفهم لا يملكون ترف ذلك لكنهم يصّرون ويتفننون في دعوات سياحية لترى الضيفة، أزقة نجيب محفوظ أو المتحف أو الهرم، أو حتى بيوتهم الصغيرة، الأصدقاء الأكثر قرباً ومعظمهم يعملون في صحافة متنقلة سيجاملون الضيفة بنشر صورها مع عبارات الأحتفاء بمشروع غوته العظيم «ديوان الشرق والغرب» ثم يهدونها تلك المجلات.
فلماذا حين خلعت عدستها في برلين وهي تحدثني ببرود محايد عن أشياء يجب أن أراها وأفهمها، مثل المتاحف التى يجب أن أزورها بنفسي، دفعت لي بواحد عن بقايا شعب الأنكا، وحدثتنى باعتذار حقيقي من أن الصحافة الألمانية قد لا تهتم بمثل هذه المشاريع خاصة وأن النظام الأعلامي في مصر مختلف تماماً فهي لم تشاهد صحفياً يجلس مع الكتاب من قبل على المقاهي؛ ويدون أخبارهم بهذه الطريقة سوى في مصر! وأن عليّ أن أسلم مرة واحدة فقط بيدي ، بعد ذلك أكتفي بهز رأسي، إذ تصبح هذه السلامات الكثيرة عادة غير حضارية، وأنها كانت تتوتر بشكل حقيقى لأن أصحابي الذي يقولون عليها أنها تشبههم كانوا يربكونها، فكونها ليست ألمانية تماماً أو أن أصولها بوسنية لا يجعلها تشبههم!
كانت جدتي هناك تطحن البن، وروائح المطابخ تأتي من خلف البيوت الواطئة البائسة وأنا أسير في الشوراع باحثة عن أزقة لأناس أعرفهم لبنانين أو أتراك، أو عرب، لا يتجاهلونني وحتماً سيسألوني من أين أنت؟! وإذا ضعت في شوارعهم فسيتطوعون بوصف تحدبات الطرق ويتركون أشغالهم ليرسموا لك أرقام الحافلات، وأماكن التسوق، وأزقة الشراء، وسيودعونك بحفاوة ولن يدفعوا إليّك بكتيبات لتبحث بنفسك، ولن يتركوك تضيع في الشوارع لأنك تأتي من بلاد متخلفة يعرف فيها الناس شوارعهم بأسماء جيرانهم وحوانيتهم وليس بالأرقام، ولن ينصحونك بزيارة شعب الأنكا أو قدماء المصريين في متحف ما، لأنك سترى ألواح حامورابي وخزائن بابل وقناع توت عنخ آمون، وجثث كل ملوك الأسرات في توابيتهم يشعرون ببرد غربة ما، ويتحدثون عن رجل من طيء كان يذبح كل ليلة نعجة من نعاجه كي لا تنبح ذئاب طيء أمام خيمته جائعة ولا يكرمها، يوقد نيران داره ويترنم بأغاني جدتي:
"بعد أربعين ليلة ياغريب صرت من بيتنا."

Keke Tumbuan: 24.7e, 2003.



كريستينا شوت Christina Schott

البحث الطويل عن الهوية

مقدمة في تطور الفن الأندونيسي المعاصر

عندما يُشار اليوم إلى الفن الأندونيسي، يفكر غير الأندونيسين مباشرةً في لوحات باتيكية من بالي أو منحوتات خشبية من بابوا. حتى من هم خليقون بمعرفة وجود حركة فنية نشيطة هناك، غالباً ما تكون معرفتهم تلك مشوشة. ففي هذا العام سافر منسق ألماني شهير لمعارض الفن المعاصر إلى أندونيسيا للمرة الأولى، وأصيب بالدهشة مما رآه حتى أنه قال: "هناك طاقة فنية عظيمة في هذه البلد". الفنانون المحليون لم يسعدوا بالطبع من هذه المقولة، وسألوا في المقابل: "ماذا سيكون عليه الحال لو سافر منسق معارض أندونيسي إلى ألمانيا، وقال مندهشاً للفنانين هناك إن لديهم طاقة فنية عظيمة؟"

مازال سلوك الغرب متعجرفاً تجاه الفن القادم من دول مايسمى بالعالم الثالث. ففن الدول النامية عادةً ما يوضع إما تحت لافتة الزخرفة الزائدة إذا خالطته أساليب تقليدية، أو لافتة المحاكاة الزائدة إذا خالطته تكنيكات غربية. الفن الأندونيسي المعاصر على خلاف ذلك يهتمُ بالموضوعات المحلية والدولية الراهنة، دون أن يتجاهل التقاليد المحلية والروحانية. والنتيجة هي مزيجٌ من الأساليب، يصعب على المتابع الغربي استيعابه.

فعندما أقيم في أوروبا عام ٢٠٠١ المعرض الجماعي المسمى«أواس! الفن الأندونيسي الحديث Awas! Recent Art from Indonesia»، اتهمه معظم النقاد بالقدَم أو على الأقل بالغموض. يعلق على ذلك ألكسندر أوكسه Alexander Ochse، صاحب جاليري الفنون الجميلة الأسيوية في برلين والداعم للعديد من الفنانين الأندونيسيين المعاصرين، فيقول: "منذ عشرين سنة والفن الغربي ينتج أعمالاً منعكسةً على ذاته، خالية من القلب والروح. ولذلك اعتاد الناس هناك إهمال مايدعونه قديم أو غامض، أو حتى أي نوع من المقولات الإجتماعية السياسية. علينا أن نتعلم كيف نرى الفنانين كما هم حقاً عليه، أي كأفراد لايتحتم وضعهم في سياق إثني أو جغرافي أو سياسي ضيق."

أندونيسيا هي رابع دولة في العالم من حيث تعداد السكان، شعبها خليط غني ومتنوع من مئات الثقافات والأعراف والديانات واللغات. هذا الخليط المتنوع ينعكس بالطبع على فنونها، سواء التقليدية أو المعاصرة. لذا فغالباً مايظهر تأثر الفن المعاصر بالتقاليد والروحانيات، رغم اعتماده على أساليب وتكنيكات مستوردة من الغرب.

أعوام الاستعمار الثلاثمائة والخمسون لم تشكل جغرافية جمهورية أندونيسيا الحالية ولغتها الوطنية فحسب، بل خلّفت أيضاً آثارها على طريقة إدراك الجماليات. فلقد بدأ الفنانون الأندونيسيون دراسة فن الرسم الغربي في القرن التاسع عشر، إبان حكم شركة الهند الشرقية الهولندية. الفنان الشهير رادن صالح سيارف بوسطامان (١٨١٤ - ١٨٨٠) Raden Saleh Syarif Bustaman، والذي يعد حتى الآن رائداً للفن الحديث في أندونيسيا، هو أول من درس في أوروبا.

لذلك فالفن المعاصر في أندونيسيا ليس امتداداً لأي تقليد، ولكنه نما وتطور من أساليب وأشكال وعي غربية، وبعد ذلك بدأ الفنانون خلط الحديث بالأساليب التقليدية.

الهند الجميلة

في نفس الوقت الذي سافر فيه جوجان وبيكاسو إلى أماكن بعيدة بحثاً عن انطباعات فنية جديدة، كان فنانو أندونيسيا يجتهدون في دراسة الأساليب والتكنيكات المستخدمة في الغرب، وخصوصاً دراسة المنظور. في بداية القرن العشرين اشتهر فنانون مثل واكيدي Wakidi أو برينجادي Pringadi بتقديم لون من لوحات المناظر الطبيعية الرومانسية أُطلق عليه اسم«الهند الجميلة Mooi Indie». وبرغم ما قيل عن هذا اللون وكونه مجرد استرضاء للذوق الهولندي، إلاّ أنه أدخل تجديداً ثورياً على الفن الأندونيسي. فقبل ذلك كانت معظم رسومات جاوه وبالي مخصصة لأغراض طقسية أو تعليمية، ومستوحاة من قصص هندوسية تقليدية. تصب في خدمة المجتمع والدين أكثر من كونها أعمالاً فنية. وتُستخرج موادها وألوانها من النبات، تعج كل بوصة مربعة من مساحة اللوحة بالكثير من التفاصيل، لدرجة يصعب فيها التعرف المباشر على الموضوع الرئيسي. كما أنها لم تحمل أيضاً امضاء فنانيها، حيث أن مفهوم الفردية لم يكن قد تطور بعد.

المدرسة الباليّة: الحيوية الرائعة

بينما أخذ الجاويون في الرسم كالهولنديين، تطور الباليّون على مسار مختلف. ففي عام ١٩٢٠ وصل الفنان الألماني فالتر شبيس Walter Spies، والهولندي رودلف بونيت Rudolf Boonet إلى أوبود Ubud في جزيرة بالي. فكانت موضوعات وأساليب لوحاتهم جديدة بالنسبة إلى الباليّين، تماماً كما كانت الموضوعات والأساليب الباليّة جديدة بالنسبة إلى الأوروبيّين. تبادل الطرفان التأثير على الآخر. وعرّف الفنانان الأوروبيّان زملائهم الباليّين إلى مواد جديدة كالورق والألوان المائية. ثم نجحا بمساعدة الأمير كوكوردا جيدا أجونج سوكاواتي Cokorda Gede Agung Sukawati في تأسيس مدرسة فنون أسمياها «الحيوية الرائعة Pita Maha»، بهدف الحفاظ على الفنون المحلية واستمرار التعليم المتبادل بين الطرفين. ونتج عن هذا الإحتكاك أسلوبان: الأسلوب الأوبودي الرشيق (نسبة إلى أوبود)، والذي يتناول موضوعات إجتماعية ويهتم بالتشريح والمناظير، والأسلوب الباتواني التعبيري (نسبة إلى باتوان Batuan)، والذي يركز على الأساطير المحلية مرسومةً بالحبر الغامق. مات شبيس وهو رهن الإعتقال الياباني أثناء الحرب العالمية الثانية، أما بونيت فبقى على قيد الحياة ورجع بعد سجنه في سالوازي إلى جزيرة بالي في الخمسينيات. وهو الوقت الذي عمد فيه الفنانون المحليون إلى تطوير اكتشافاتهم للجسد البشري. ولاشك أن الفضل الأكبر في ازدياد شعبية الرسومات الباليّة في أنحاء العالم يعود إلى جهود بونيت، إلى أن تم تسليعها إبّان ازدهار السياحة.

الوطنية والواقعية

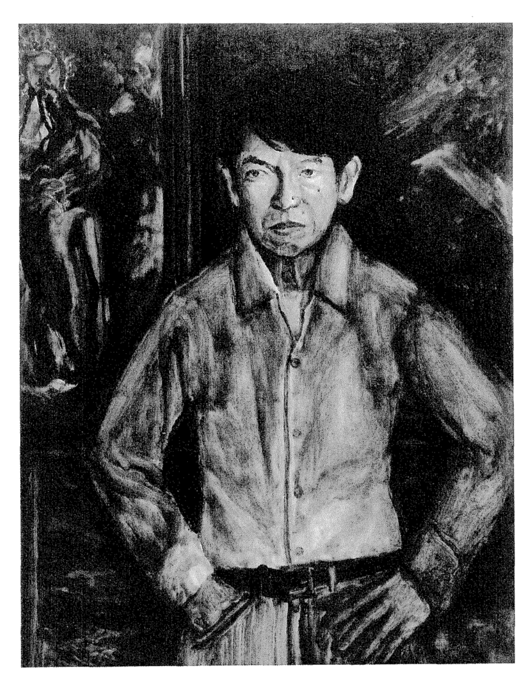
شهدت فترة الثلاثينات تنامياً للشعور الوطني، وتزايداً للرغبة في الإستقلال بين المثقفين الأندونيسيين. فقامت جماعة من الفنانين الشباب المتحمسين بانتقاد تقليد «الهند الجميلة» باعتباره فناً مُزخرفاً وغير واقعي، يعود أصله إلى المستعمرين. وعوضاً عن ذلك اهتموا بموضوعات إجتماعية تتعلق بالحياة اليومية في بيئتهم المحيطة. على أن هؤلاء الفنانين المتحمسين تبنوا أساليب وتكنيكات غربية للتعبير عن أنفسهم في لوحاتهم الشديدة العاطفية والموضوعية. في عام ١٩٣٧ أسس سوديونو Sudjojono و أجوس ديايا Agus Djaja، وجماعو بيرساجي Persagi، وهي الأحرف الأولى من Persatuan Ahli Gambar Indonesia، وتعني: اتحاد فناني اندونيسيا. لحقهما أفندي Affandi و هيندرا جونوان Hendra Gunawa بتكوين جماعة «فناني الشعب Pelukis Rakyat.

أراد هؤلاء الفنانون توثيق الحياة الحقيقية وتأصيل الهوية الوطنية بأسلوبهم التعبيري. وبرغم أنهم لم يقدموا شيئاً جديداً على الصعيد العالمي، إلاّ أن الفن الأندونيسي تغير جذرياً بفضل أساليبهم الشخصية وموضوعاتهم المختارة. فأصبحوا آباءً للفن المعاصر في أندونيسيا، ووصلت أسعار لوحاتهم إلى آلاف الدولارات في المزادات الفنية العالمية. ولعل الفنان أفندي واحد من أشهر فناني ذلك الجيل، والذي مثل أندونيسيا في بينالي فينيسيا عام ١٩٥٤. ومن بعده استمرت ابنته كارتيكا Kartika في تطوير أسلوبه التعبيري بطريقتها النسوية الخاصة.

التأثير الأكاديمي

برغم الأسلوب الفردي لرسوماتهم، إلاّ أن انتباه الفنانين بقي مركزاً على الجماعة. فمعظم تنظيمات وجماعات الفنانين التي تأسست في فترة ما بعد الحرب استمدت الدعم من السياسة الثقافية لتنظيم «ليكرا LEKRA»، تنظيم ثقافة الشعب، والذي يُشك في قربه من الحزب الشيوعي المحظور لاحقاً. نتج عن ذلك التطور تأسيس أولى أكاديميات الفنون، لتقديم تعليم فني نظامي. المدرسة الأولى هي «مدرسة باندونج Bandung School»، تأسست عام ١٩٤٧، وتشمل كلية الفنون والتصميم ومعهد باندونج للتكنولوجيا ITP. والمدرسة الثانية هي «مدرسة يوجياكارتا

الإبداع، فبينما انحاز فنانو باندونج إلى التجريدية (أمثال: أحمد صادالي Ahmad Sadali، مختار أبين Mochtar Apin، بوبو اسكندر Pop Iskandar، سرهادي سويدارسونو Srihadi Soedarsono، ازدهر في يوجياكارتا الفن التعبيري (بجانب الفنان أفندي وأصدقائه، هناك: ويدايات Widayat، فجر صديق Fajar Sidik، إدي سونارسو Edi Sunarso). ثم تسبب استيلاء الجنرال سوهارتو Suharto على السلطة عام ١٩٦٥ في العديد من التغيرات في الحياة السياسية، وكذلك بالطبع في الحياة الفنية. فلقد جُرّم الفن الملتزم إجتماعياً باعتباره اتجاهاً شيوعياً، بعد أن كان مُرحباً به أيام سوكارنو Soekarno. وطورد أعضاء تنظيم ليكرا وأودعوا السجون أو قتلوا. هيندرا جونوان قضت على سبيل المثال ثلاث عشرة سنةً في السجن دون حتى أن تحاكم. ونتيجةً للخوف والإضطهاد أصبحت الموضوعات السياسية تابوهات يتجنبها الفنانون، ويهتمون عوضاً عنها بالجماليات. فزاد الإهتمام شيئاً فشيئاً بالعمارة والتصميم.



«بورتريه للدكتور أوي»

Kwee Ing Tijong: The Sharp Eyes of the Collector, 1999

(Portrait of Dr. Oei). Oil on canvas. Reproduction from the catalogue:

Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien.

SNP Editions, Singapur 2004. © Oei Hong Djien 2004.

حركة الفن الأندونيسي الحديث

في نهاية السبعينيات اتفق فنانو باندونج ويوجياكارتا على العمل الموحد، فأسسوا «جماعة الفن الحديث Kelompok Seni Rupa Baru». أحيت هذه الجماعة الطليعية من الفنانين الشباب تقاليد الفن الملتزم إجتماعياً. وفي نفس الوقت أُطلق سراح فناني الجيل القديم من أمثال هيندرا جونوان وسوديانا كيرتون Sudjana Kerton وديوكو بيكيك Djoko Pekik، وعادوا إلى العمل مرةً أخرى. فرسموا الناس البسطاء في حياتهم اليومية، رسموا فلاحين، وعمال، وعاهرات، وسائقي عربات الريكشا.

Yogyakarta School، التي تأسست عام ١٩٥٠، وتشمل كلية الفنون والتصميم وأكاديمية الفن الأندونيسية ASRI، وتدعى اليوم المعهد الأندونيسي للفنون ISI. وفور تأسيس المدرستين التحقتا بالسجال الدائر حول تعريف الهوية الأندونيسية في الفن، وظهر التنافس واضحاً بينهما. فاتهم أكاديميو مدرسة يوجياكارتا زملائهم في باندونج بالعمالة للغرب، رغم غلبة المسلمين عليهم، والباندونجيون بدورهم اتهموا مدرسة يوجياكارتا بالإنغلاق الشديد داخل التقاليد الجاوية. لكن هذا السجال أثمر في دفع عجلة

وفي طريق البحث عن هويتهم الخاصة قام فنانو جماعة الفن الحديث بمزج الوسائط المختلفة، فمزجوا الجرافيك والرسم والنحت بعناصر من الباتيك والسيراميك وخيال الظل Wayang . الأعمال المركبة وفن البيرفورمانس أضحيتا من الأنواع المحببة، لذلك تمكن دادانج كريستانتو Dadang Christanto و كريسنا مورتي Krisna Murti، في تلك الفترة من صُنع اسم محترم.

عاد الفنانون إلى جذورهم وبدأوا اكتشاف الفن المحلي عبر أنحاء الأرخبيل. فظهر أسلوب زخرفي متأثر بالفن التقليدي، كما ظهر فن الخط أو الكاليغرافي. فعلى سبيل المثال أراد الفنان وبدايات التعبير عن الرمزية والأسطورة الجاوية عن طريق رسوماته الزخرفية، والتي تحيل إلى حكايات أسطورية ووقائع تاريخية. أما فن الخط فقد احتكره فنانو مدرسة باندونج أمثال بيروس A. D. Pirous أو أومي داشلان Umi Dachlan، اللذان أرادا التشديد على هويتهما المسلمة عن طريق مزج الأشكال الهندسية المجردة بالخط العربي. وفي مقابل الأسلوب الزخرفي وفن الخط اهتم بعض الفنانين الشباب باختبار الإمكانيات الملهمة للتصوير الفوتوغرافي. إيفان ساجيتو Ivan Sagito، ولوسيا هارتيني Lucia Hartini ، اثنتان من الفنانات القليلات اللاتي حصلن على تقدير واعتبار، جرأتا على القيام بقفزة تجاه رسم سوريالي لاتصالحي، لا يعبر فقط عن مشاكل اجتماعية ولكن يقترب أيضاً من تصوير أفكارهما ومشاعرهما. وعادةً ماتحتوي لوحاتهم على آثار من الفلسفة الهندوسية الجاوية القديمة، خاصة موضوعة العالم الكبير والعالم الصغير.

من الفنانين الآخرين الذين لمعت أسماؤهم في تلك الفترة نويمان نوارتا Nyoman Nuarta، سوناريو Sunaryo، جيم سوبانجكاتا Jim Supangkat ، والنحات سيدهارتا سويجيو G. Sidharta Soegijo ، وجميعهم من مدرسة باندونج.

وكذلك الفنان هاردي Hardi ، وهارسونو F.X. Harsono، وديدي إيدي سوبريا Dede Eri Supria من أكاديمية الفن الأندونيسية في يوجياكارتا. رحل بعضهم بعد ذلك إلى جاكارتا حيث أُقيم المعهد الحديث للفنون IKJ، والذي ساهم في تكوين مشهد فني حيوي في العاصمة. وهناك في العاصمة نظمت النحاتة دولوروسا سيناجا Dolorosa Sinaga ، والمعروفة اليوم على نطاق واسع، أول معرض للنحاتات عام١٩٨١ .

بالي: مدرسة الفنانين الشباب

فنانو الجزيرة الهندوسية الرئيسية بالي لم يتأثروا بشكل كبير بالتطورات في جاوه. في عام ١٩٦٠، أسس الفنان الهولندي أري سميت Arie Smit مدرسة الفنانين الشباب في بينستانا Penestanan القريبة من أوبود. رسم وطلابه مشاهد من الحياة اليومية مستخدمين ألواناً متعارضة، وبعد ذلك بقرابة عقد من الزمان دعمت مدرسة باتوان تكنيك الغسل الذي ابتدعوه، بينما اشتهرت مدرسة بينجوسيكان Pengosekan بلوحاتها البسيطة. لم يحدث ظهور لفردية الفنانين سوى في أواخر السبعينات، عندما وجدت موضوعات حديثة مثل السياحة طريقها إلى قماش الرسم. بعض الفنانين أرادوا الرجوع إلى أسلوب مرحلة ما قبل الإستعمار للتشديد على أصالة الفن البالي أمام التكنيكات الغربية المستوردة. هذه اللوحات التي تتبع وصفة جاهزة لم تعكس في كثير من الأحيان الحياة الحقيقية في بالي، ولذلك يمكن إعتبارها تقليدية جديدة أكثر من كونها معاصرة. المدرسة الباليّة استمرت في زخرفة مشاهد منتقاة من حياة القرية. معظم الفنانين الباليّين اللذين صنعوا أسماءهم درسوا في جاوه أو حتى سافروا إلى الخارج لإتمام دراستهم. نويمان طوسان Nyoman Tusan كان أول خريج باليّ من مدرسة باندونج، تأثرت أعماله كثيراً بالتكعيبية. أما الفنانون الباليّون الدارسون في يوجياكارتا فقد طوروا أسلوباً تجريدياً مختلفاً، يظهر في معظمه رموزاً هندوسية أو غيرها مما يشير إلى الهوية الإثنية للفنان. من بين الأسماء الكبيرة لفنانين معاصرين باليّين أثروا جزيرتهم بابداعاتهم المبتكرة: ميد ويانت Made Wianta، نيومان إراوان Nyoman Erawan، نويمان جونارزا Nyoman Gunarsa.

ازدهار الفن

برغم التقدير المستمر لمدرستي باندونج وَ يوجياكارتا بفضل روحهما الخلاقة وإنجازاتهما النظرية، إلاّ أن المركز التجاري للفن في جاوه، بل في أندونيسيا عموماً، قد أصبح اليوم جاكرتا. واجتذبت المعارض المدعومة حكومياً في مركز تامان اسماعيل مرزوقي الثقافي Taman Ismail Marzuki في العاصمة الكثير من أصحاب قاعات العرض الخاصة والمستثمرين للعرض والإقتناء. ومثلت المهرجانات والمسابقات المحلية والدولية المقامة عاملاً آخراً محفزاً للفنانين. وازدهر سوق الفن ازدهاراً سريعاً، واستطاع الفنانون أن يعيشوا من ريع أعمالهم الفنية بعد فترة طويلة من شظف العيش. وبشكل يكاد أن يكون تلقائياً انخفضت جودة الأعمال نتيجة الإقبال الكمي عليها، وأصبح التزييف أمراً معتاداً. الناقد الفني سانيتو يوليمان Sanento Yuliman علق على ذلك عام ١٩٩٠، قائلاً: "الفن المعاصر يزدهر الآن بشكل منقطع النظير. غير أن ما يثير قلق بعض المتابعين هو أن نمو السوق يأتي مصاحباً بفقر في الموضوعات والتكنيكات، ومحدودية في الأفكار والمفاهيم. تزداد الحاجة الآن أكثر من أي وقت مضى للإطلاع على ما يحدث في

العالم الخارجي والتعرف على ماهو مطروح في الساحة الفنية الدولية". بعد فترة طويلة من الإنغلاق على أنفسهم في بلادهم يزداد عدد الفنانين الذين تتاح لهم فرصة السفر إلى الخارج والعودة بإدراكات جديدة ورؤى خصبة. على سبيل المثال أدت إقامة إيدي هارا Eddie Hara وهيري دونو Heri Dono في أوروبا لبعض الوقت إلى تغيير في طريقة تفكيرهم. فلقد قاموا بمحاولات مرحة لتحويل خيال الظل وغيره من الأساليب التقليدية إلى أعمال مركبة متحركة مختلطة المواد، أو تحويل الرسوم البدائية إلى رسومات قريبة من أسلوب كيث هارينج[1] Keith Haring. كلاهما يستخدم السخرية للتمرد على الهيراركية والظلم الإجتماعي في جاوه، وكلاهما يُقْدم على تصوير الأعضاء التناسلية، الأمر الذي لايزال يعد صدمة قاسية في جاوه المسلمة.

في الوقت نفسه زار الكثير من الفنانين الأوروبيين أندونيسيا، أثمرت تلك الزيارات عن تأثير متبادل. الفنانة ميلا يارسما الهولندية المولد Mella Jaarsma على سبيل المثال كانت تعمل بطريقة أكثر تجريدية من زملائها عندما قدمت إلى جاوه. لكنها مثل زوجها نينديتيو أديبورنومو Nindityo Ad-ipurnomo أخذت تهتم بالتقاليد الهندوسية العريقة، والتي لاتزال حاضرة وفعّالة في المجتمع الأندونيسي. بينما تعامل نينديتيو مع موضوعات جاوية تقليدية كالطقوس والأساطير وآداب البلاط، قامت ميلا بسلسلة من الصور عن خيال الظل. وفي قرية باليّة أقامت مكاناً دائماً لحرق الجثث، يُعد شكلاً من التماثيل الوظيفية. وفي عام ١٩٨٩ أسس الزوج المختلط قاعة عرض فنية أسمياها جاليري سيميتي Galeri Cemeti، تعرف الآن باسم بيت سيميتي للفنون. في ذلك الوقت كان الجاليري بديلاً مبتكراً لقاعات العرض التجارية أو المدعومة حكومياً والتي انتشرت في كل مكان، واليوم يعتبر التجمعَ الفني الأكثر تأثيراً على المستوى العالمي في يوجياكارتا، إن لم يكن في كل جاوه. على الأقل انتجت يوجياكارتا طليعتها الخاصة، بجانب إيدي هارا وَ هيري دونو ومؤسسيّ جاليري سيميتي قام فنانون آخرون بتطوير أساليبهم التجريدية الخاصة، مثل يونيزار Yunizar وآخرين. أجونج كورنيوان Agung Kurniawan وأجوس سويج Agus Suwage، اللذان رحلا عن باندونج مؤخراً، اهتما في المقابل بالفرد وأبدعوا أعمال تُعنى أساساً بالحياة النفسية.

عصر الإصلاح

عصر الإصلاح الذي بدأ بعد رحيل الرئيس السابق سوهارتو Suharto في الواحد والعشرين من مايو عام ١٩٩٨، سمح بحرية التعبير ليس فقط في وسائل الإعلام ولكن أيضاً في الفنون. ونتيجة لذلك عاد الفن إلى الإهتمام بالموضوعات السياسية. يقول الكسندر كوس في كاتالوج معرض أواس! عام ١٩٩٩: "الكثير من الفنانين سجّلوا الفوضى السياسية الإجتماعية. حيث لم يعد من الخطر انتقاد النظام الحاكم. وظهرت العديد من الأعمال المباشرة التي تسجل العنف والإضطرابات بوضوح وبدون موارية". العديد من الفنانين المعروفين دولياً أمثال أراهميانى Arahmaiani، تيسنا سانيايا Tisna Sanjaya، ميد وينتا Made Wianta، دادانج كريستانتو، هيري دونو، إيدي هارا، كريسنا مورتي، تناولوا في أعمالهم الأخيرة موضوعات كسوء استخدام السلطة، الظلم الإجتماعي، حقوق الإنسان، الفساد، الاستهلاك، المشكلات البيئية والجنسية، وذلك عن طريق استخدام استعارات ورموز معروفة للجمهور الأندونيسي. ونظراً لقوة التراث الشفوي في أندونيسيا، لجأ العديد من الفنانين إلى التواصل مع الناس حولهم، سواءً كانوا جيرانهم أم جمهورهم، مستخدمين عروض البيرفورمانس التفاعلية. الكثير من الفنانين الشباب التحقوا بجماعات ونظموا مشروعات في سياق بيئتهم الإجتماعية، مثل مشروع «الصيدلية الكوميدية Apotik Komik»، أو المشروع الأكثر تشدداً «أسنان نبات الأرز Taring Padi». قبل عصر الحريات الجديد كان الفنانون الأندونيسيون المعاصرون ينفعلون بأحداث تاريخية، وذلك لنقص حرية الأفكار أو حرية المقولات السياسية. اليوم يحب الفنانون أن يختبروا مفاهيم وتكنولوجيات جديدة للتعبير عن مقاصدهم، بدلاً من وصف مجرد لواقع اجتماعي يريدون أن يصبحوا جزءاً منه فحسب. منسق المعارض الياباني ماساهيرو أوشيروشوي Masahiro Ushir-oshoji أطلق على هذه الظاهرة اسم «عصر مابعد الواقعية كتوجّه».

المهمة الجديدة الملقاة الآن على عاتق الفنانين هي إيصال ذلك الشعور في لغة مفهومة على المستوى المحلي الخاص وعلى المستوى العالمي في نفس الوقت. لذلك اكتسب الأداء التمثيلي أهميةً متزايدة. لقد كان من الصعب دائماً تحديد أين تنتهي الفنون الجميلة وأين تبدأ الفنون التعبيرية في أندونيسيا. كلاهما متواجدين في وحدة متداخلة. في هذه الأيام يندر افتتاح معرض دون أن يصاحبه إما عرض بيرفورمانس، أو قراءة، أو غيرها من ألوان الفنون. بعض العروض تصر على خلق الإدهاش، ولاتتحرج في الذهاب إلى أبعد مدى حتى تصدم الجمهور أو تفاجئه. في معرض«بلوب آرت Blup Art» الذي أقيم في باندونج عام ١٩٩٩، عرض منسق المعرض الشاب أمينودين أوكوك سيريجار Aminudin Ucok Siregar مفهوماً عدمياً للفن، خارجاً على كافة الأشكال الفنية المتمردة، وبالتالي مستفزاً للجميع. هذا المنحى العدمي قُدّم بواسطة امرأة عارية تماماً،

وبالطبع، وكما هو مطلوب، تسبب ذلك في فضيحة.
التصوير الفوتوغرافي وفن الفيديو اللذان لم يلقيا إقبالاً كوسائل فنية في الماضي، أصبحا الآن تقليداً جديداً مع زيادة عدد صالات العرض والمعارض. المشكلة الكبرى هنا هي نقص التمويل والتكنولوجيا، لذلك فبرغم موهبة الفنانين الأندونيسيين إلا أن قليلاً منهم يستطيع أن ينافس زملاءهم من المصورين وصانعي الأفلام وفناني الوسائط الجديدة القادمين من دول أخرى. ولعل الممثل الأهم لفناني الوسائط الجديدة في أندونيسيا الآن هم جماعة «غرفة للتعبير Ruang Rupa».

بعد إتاحة حرية التعبير في الفنون، يبدو أن الحكومة الأندونيسية فقدت اهتمامها بها. فكاد التمثيل الأول لفن أندونيسيا المعاصر في بينالي فينيسيا منذ ٩٤ عاماً أن يفشل، بسبب تقاعس الحكومة عن دفع رسوم الإيجار في الوقت المحدد، وعدم وفائها بوعدها في مساعدة الفنانين المشتركين. في النهاية ذهب الفنانون إلى ايطاليا على نفقتهم الخاصة، وهم: أراهمياني، دادانج كريستانتو، تيسنا سانيايا، ميد وينتا. الفنان هيري دونو كان مدعواً أيضاً، فأصبح أول فنان أندونيسي يعرض بصفة مستقلة في فينيسيا.

الطريقة الوحيدة لكثير من الفنانين الشباب للحصول على تذكرة سفر أصبحت هي المشاركة في المسابقات المحلية الكبرى، والتي تنظمها عادةً شركات محلية أو عالمية كبرى مثل فيليب موريس أو إندوفوود. المصور يوسوانتورو أدي Yuswantoro Adi ذو الأسلوب الواقعي الشبيه بواقعية الصور الفوتوغرافية، كان أول فنان أندونيسي يفوز بجائزة فيليب موريس لمنطقة جنوب شرق آسيا.

عولمة الفن الأندونيسي أصبحت مزدوجة الإتجاه، إثر قرار عدد من قدامى الفنانين بالعودة إلى وطنهم بعد رحيلهم عنه لأسباب سياسية. الحدث الأهم في أغسطس عام ٢٠٠٤ في جاكرتا كان المعرض المنفرد للفنان سيمسار زياهان Semsar Siahaan، الذي عاد لتوه من منفاه الإختياري في كندا.

خاتمة

الجمهور العالمي المطلع على التطور السريع للفن المعاصر في أندونيسيا هو جمهور محدود. العنصرين الأهم في الأعمال الفنية الأندونيسية الحديثة هما الخبرات الروحانية والجوانب الإجتماعية. ووفقاً لـ أستري رايت Astri Wright: "فكلا العنصرين نشآ كمحصلة لرحلة بحث طويلة عن هوية أندونيسية". ومازال البحث مستمراً بكل تأكيد، تماماً كالكفاح من أجل الحرية والديمقراطية في المجتمع الأندونيسي، برغم التضاؤل الواضح للفرحة العارمة التي حلت بعد تغيرات عام ١٩٩٨.

في نفس الوقت دفعت التأثيرات النافذة للعولمة الفنانين الأندونيسيين للبحث مرةً أخرى عن تقارب بينهم وبين مجتمعاتهم المحلية. وقادت الرغبة في إضفاء لمسة محلية على الفن المعاصر الكثير من الفنانين إلى العودة إلى جذورهم، وتضمين أعمالهم رموزاً وموضوعات تقليدية. فيخطئ الأجانب عادةً فهم ذلك الأسلوب الزخرفي لكثرة انتشاره في الفن السياحي نتيجةً لجمالياته الإكزوتيكية. أما الفن الملتزم بنقد سياسي أو اجتماعي فلا يروق كثيراً للمشاهدين الغربيين، الذين يجهلون التطور الفني في هذا البلد ويظنون أن الأمر لايعدو تبني الأندونيسيين موضوعات وتكنيكات غربية قديمة. فعندما أقامت جماعة «أسنان نبات الأرز» معرضها في ألمانيا وهولندا مطلع عام ٢٠٠٤، انصبت معظم ردود الأفعال على المقارنة بينهم وبين المنحوتات الخشبية لجماعة «الجسر Die Brücke»، وهي جماعة من الفنانين التعبيريين الألمان تكونت في العشرينات. عدد قليل من المشاهدين استطاع أن يختبر السياق الأندونيسي المعاصر.

الجيل الحالي اختار موضوعات أكثر اختلافاً مقارنةً بالحركات الفنية في السبعينيات والثمانينيات، وزاد اهتمام فنانيه بسبر أغوار ذواتهم. وهم يعبّرون عن مضامينهم السياسية أو الذاتية بطرق أكثر راديكالية، الشئ الذي كان من المستحيل حدوثه قبل عام ١٩٩٨ دون تبعات خطيرة. فن الشارع Street Art والأحداث الفنية Art happenings أصبحتا النمط المشترك لعملية التواصل الثقافي محلياً وعالمياً، تراه في جداريات جماعة "الصيدلية الكوميدية" في يوجياكارتا وسان فرانسيسكو، وفي مهرجانات الفيديو الدولية التي تقيمها جماعة "غرفة للتعبير" في جاكارتا.

أما التطور الأخير الجدير بالذكر فهو أن عدد الفنانات الواعدات اللاتي ظهرن على الساحة الفنية مؤخراً يفوق بكثير عدد الفنانات القليلات اللاتي استطعن أن يثبتن أقدامهن في العقود السابقة. الفنانون الأندونيسيون متأثرون اليوم بالغرب تأثراً عميقاً سواءً من ناحية التقنية أم من نواحي ثقافية متعددة، لكنهم يثبتون هويتهم الخاصة عن طريق اختيار مواضيع ورموز محلية. معظمهم تعلم كيف يتواصل مع بقية العالم، فحان الوقت الآن أن يتعلم بقية العالم كيف يتواصل معهم.

ترجمة: هيثم الورداني

كريستينا شوت Christina Schott

جمع الأعمال الفنية كشغف ورؤية

متحف الدكتور أوي

تنتاب الدهشة كل من يحظى بشرف الحصول على دعوة لزيارة منزل أوي هونغ دجين في ماجيلانغ، في مركز جاوه. وذلك لانحراف اتجاه عدد من المواد المتراكمة في غرف المنزل. كل قيد أنملة من الجدران، وكل زاوية، وكل مكان فارغ يكتظ بالأعمال الفنية: أعمال من الفن الاندونيسي المعاصر. التشكيلة الفنية للدكتور أوي، كما يُسمى الطبيب المتقاعد عادة، تتكون من أكثر من ألف لوحة وتمثال، ويرجحها الكثير من الخبراء لتكون واحدة من أفضل التشكيلات الفنية للفن الأندونيسي المعاصر، وهي تشتمل على رسومات من «الهنديات الجميلة» المصبوغة بالإرث الإستعماري (واكيدي، ورودولف بونيت)، إلى السريالية (لوتسيا هارتيني، وإيفان ساغيتو)؛ ومن رواد المدرسة التعبيرية (اندي، وهيندرا، وسوديويونو)، إلى الطلائع الجديدة (إيدي هارا، وهيري دونو)، بالإضافة إلى عدد من النحاتين (ج. س. سوجيو، ودولوروسا سيناغا، وسيهرزال)، وحتى بعض التراكيب الفنية (داندنغ كريستانتو) تملك التشكيلة الفنية لأوي هونغ دجين القدرة على منافسة صالة العرض الوطنية في جاكارتا. كما أنه يمكن إعتبارها أرفع مقاماً، وذلك إذا أخذنا ارتباطها بأحداث الساعة ومنزلتها الفنية بعين الإعتبار؛ وهو ما يُمثل حكماً صعباً، لأنه من الصعب الحصول على مدخل إلى كل أعمال هذه التشكيلة التي تسمى تشكيلة عُمومية. ولكن الدكتور يمثل حالة غير اعتيادية، فهو يحب أن يتقاسم تشكيلته الفنية مع الآخرين، وكل من يحب مشاهدة متحفه الخاص، يستطيع زيارته بعد الإتفاق على موعد معه.

إنها بمثابة إساءة لهونغ دجين، وذلك لأنه لا يحوز على مثل هذه الأعمال المعروفة مثل «الراقصون الباليينيزيون» للرسام سوناريو، مع أن هذه الصور تجلب عشرات الآلاف من الدولارات الأمريكية في دور المزاد العالمية. ويصف هذا المُجَمِّع رسومات سوناريو قائلاً: "إن روح سوناريو تتحد مع كل ما هو مجرد، وهو حدثني ذات مرة عن مكنون نفسه"، وأضاف: "ولكنه لا يستطيع أن يحيا حياة كريمة من هذا الدخل، ولذلك قام بإنتاج هذه الصور المحبوبة. إنها صور سيئة، ولكنها تُباع بصورة مرضية جداً. أشياء مثل تلك تجعلني أشعر بالحزن."

خلال حديثه وقف إبن الخامسة والستين الذي يتميز بالحيوية في وسط الغرفة تاركاً مسافة بين ساقيه، ثانياً ذراعيه، باسطاً بطنه، وعيناه اليقظتان ترصدان كل شيء يحدث حوله. كما أن جملة من المصورين قامت بتقديم بورتريهات له في هذه الوقفة (كفي انغ تيونغ: العينان الحادتان لمُجَمِّع الفن، ١٩٩٩؛ يوسوانتورا أدي: لوحده، ولكن ليس وحيداً أبداً، ١٩٩٩). لا يُعد أوي هونغ دجين واحداً من أولئك المُجَمِّعين سيئي السمعة الذين يتحول عقلهم إلى آلة حاسبة حالما رأوا لوحة مرسومة. فهو لا يشتري ليبيع - إلا إذا ساعد بيع أحد اللوحات على شراء لوحات أخرى لتحسين جودة تشكيلته الفنية. هونغ دجين يجَمع الأعمال الفنية لأنه يهوى ذلك. وكرر ذلك أكثر من مرة قائلاً: "إن جمع الأعمال الفنية مرض، إنه إدمان."

وُضعت قواعد هذا الإدمان في بيت والديه. "لا أود أن أطلق عليها إسم تشكيلة فنية، فالرسومات كانت موجودة على كل جدار. هذا كان، وبلا ريب، عبارة عن فيض كبير"، يقول هونغ دجين الذي وُلد في عام ١٩٣٩ في مدينة مُطلة على ماجيلانغ. وعلى الرغم من اهتمامه المبكر بالفنون، فقد درس سليل متعهد التبغ الطب. "لم أُرزق بموهبة إبداعية، ولم تكن هناك أية إمكانية لدراسة تاريخ الفن في إندونيسيا"، يشرح هونغ دجين. بعد دراسة الطب العام في الجامعة الإندونيسية في جاكارتا ترك وطنه في عام ١٩٦٦ ليتخصص في علم الأمراض في الجامعة الكاثوليكية في نيميغين في هولندا. وفي أول زيارة له في أوروبا استغل كل فرصة سنحت له لزيارة المتاحف. ويقول عازف الكمان السابق، الذي تزدحم رفوف منزله باسطوانات الموسيقى الكلاسيكية: "خلال تناول طعام الغذاء أنظر إلى الصور، وليلاً أذهب إلى الحفلات الموسيقية."

قام هذا المُجَمِّع الواعد بشراء لوحته الأولى في عام ١٩٦٥. "لا أزال أمتلكها، ولم أعلقها أبداً، ولم يكن عندي أي تصور لهذا في ذلك الوقت"، يقول هونغ دجين دون أن يذكر عنوان أو إسم رسام اللوحة. كما أنه يضيف: "إن مرحلة ما قبل تجميع الأعمال الفنية مهمة جداً، لأنها المرحلة التي يتعرف فيها المرء على الفنانين وعلى أعمالهم."

شكلت وفاة والده نقطة تحول مهمة في حياة الطبيب الواقف على أبواب تخرجه آنذاك. أخاه الأكبر، وهو طبيب أيضاً، أقام مع أسرته في الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت أخته الأصغر منه متزوجة وتعيش في ألمانيا. بقي أوي الوحيد في أسرته بلا زواج. ولهذا السبب قرر أن يقطع دراسته ليعود إلي إندونيسيا ليُكمل تقاليد الأسرة. "لقد اضطررت إلى تعلم كل شيء لوحدي. ولكن التبغَ نوع من الفن كذلك، فهو ينشط كل الحواس، بإستثناء حاسة السمع. يجب على المرء أن يحب العمل في هذا المجال، وأن يكتسب حساً له. وهو كالرسم: "لا يجوز أن يكون الدافع إليه تجارياً، وإلا سيتم إلحاق الضرر بالجودة."

أوي هونغ دجين فهم بسرعة ماهية تجارة التبغ، وهو يعمل منذ ١٩٧٩ كمُختَبِر للتبغ لشركة دجياروم، وهي من أكبر ماركات السجاير في إندونيسيا حديقة المدخنين. وهذا يعني ثلاثة أشهر من العمل المكثف والمرتفع الأجر في موسم الحصاد. ولكنه لم يستطع تمويل حياة مريحة له فحسب، بل تمويل تشكيلته الفنية أيضاً. وبالإضافة إلى ذلك فقد عمل الطبيب العام كمتطوع عند البعثة التبشيرية الكاثوليكية في ماجيلانغ. "أنا محظوظ جداً، لأنني أملك وقتاً كافياً للسفر حول العالم، ولأنني قادر على إختيار كل عمل فني بنفسي. حتى الآن لم أقم بشراء أية قطعة فنية من خلال توسط شخص ثالث"، يقول هونغ دجين مؤكداً على موقفه.

حصل هونغ دجين على أول صورة فنية قيمة في عام ١٩٨٢، ثلاث لوحات زيتية للفنان أفندي. وقد تفاوض معه آنذاك من أجل التوصل إلى إمكانية لدفع ثمن الصور التي لم يزد ثمنها عن ٢٥٠ دولاراً أمريكياً بالتقسيط. الآن يصل ثمن أعمال أفندي الفنية إلى عشرات أضعاف سعرها الأول. هذا الفنان الكبير القادم من يوغاكارتا هو الفنان المفضل عند هونغ دجين. كما أن كل فخر وبهجة مُجَمِّع الأعمال الفنية يتمثل في اللوحة الزيتية لكانافس «حانة صغيرة في باريس»، والتي شكلت جزءاً من المساهمة الأندونيسية الأولي في مهرجان فينيسيا. وعلق عليها قائلاً: "يمكن لهذه الصورة منافسة صور فان جوخ"، و "لقد كنت مفتوناً بأعمال أفندي الفنية قبل أن يصبح بمقدوري شرائها، فهي مثيرة للوجدان ومعبرة جداً. وما هو مهم الآن هو أنني أعرفه شخصياً." وفي السنوات الأخيرة طلب مُجَمِّع الأعمال الفنية مشورة الرسامين وتعلم الكثير منهم؛ فعلى سبيل المثال، يجب عليه الحكم على الصورة وفقاً لعاطفته وليس لعقله. كما أنه أكد على موقفه بقوله: "بالطبع، أنا أحب بيكاسو، ولكني لم أستطع شراء أفضل أعماله الفنية. أنا أفضل أن أمتلك أفضل الصور لفنانين اندونيسيين شبان مثل ناصيرون، حتى لو لم تكن أسمائهم مشهورة، على أن أمتلك صوراً أقل جودة."

يمكن للمرء أن يجد أعمالاً فنية لكل من له سمعة وصيت في الأدب الاندونيسي المعاصر في تشكيلة أوي هونغ دجين. وبجانب أعمال أفندي هناك أعمالاً لهيندرا جوناون، وسوديونو ودايات، وداندغ كريستيانتو، وهيري دونو، وميد وايانتا، وتيسنا سانيايا، وآخرون. ويقول الدكتور: "أنا لم أخطط لأصبح مُجَمِّعاً للأعمال الفنية يوماً ما، وفي الواقع، لم أُطلق على نفسي هذا الاسم حتى أدركت أن الآخرين يقصدونني عندما يذكروه."

وبجانب الفنانين المخضرمين لا يزال هذا المُجَمِّع، الذي لا يعرف الكلل أو الملل، يبحث عن أسماء فنية جديدة. وبفضل مساعدته نجح بعض الفنانين الشبان في الوصول إلى درجة من الشهرة في السنوات الأخيرة ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: إنتانغ ويهارسو، وناصيرون، وورودي مانتوفاني، ويوسفانتورو أدي. آخر ما ابتاعه هي أعمال فنية تخطيطية للفنان المتعدد المواهب إيدوبوب. كما أنه يؤكد بعيونه اللامعة حيث يقول: "إن أعمال الفنانين غير المعروفين مقبولة الثمن، ولكن قيمتها تزداد عند نيلهم الشهرة. هذا ما يهبني شعوراً بالرضاء لأنني قمت بإكتشاف موهبة، ولأنها الخطوة الأولي لهذه السيرورة."

تم استنفاد كل فراغ في بيت الطبيب، فالأعمال الفنية تتراكم في عيادته السابقة، وهذا المشهد يتكرر في الجزء العلوي من البيت. الحديقة مليئة بالتماثيل، وسقف الدهليز المؤدي إلى غرف النوم مطلي برسومات لهيرلي جايا. ووفقاً لذلك فقد فتح هونغ دجين باب متحفه الخاص في عام ١٩٩٧ في مبنى صُمم بشكل وظيفي، وجُهز بإضاءة حديثة وأجهزة لمراقبة الرطوبة، بالإضافة إلى نظام إنذار. ولكن حتى المخزن يفيض بالأعمال الفنية! كما أضاف عاشق الفن: "في الحقيقة لا يوجد مكان للعرض هنا. سأقوم بتوسيع المتحف إذا نجحت في رصد المبلغ الضروري لذلك." وتكمن رؤيته في "العناية بالثروة الثقافية لهذا البلد"؛ وهو واجب لا تقوم الحكومة الإندونيسية بتأديته بشكل مرض، حسب رأيه. ويقول الدكتور أوي ساخراً: "أنا واحد من الذين يمدون يد العون إلى الحكومة، لا العكس. وبعض الفنانين يمدون يد العون لي. هذا النظام فريد من نوعه في العالم."

ومن النقاط التي تعكر صفوه هو الإفتقار إلى مطبوعات (مراجع) كافية تعالج الفن الأندونيسي المُعاصر. ولهذا السبب قرر نشر كتاب قائم - بالطبع - على تجربته الذاتية يُعنى بذلك. كما وجد في شخص مؤرخة الفن الهولندية هيلينا سبانيارد، التي ألفت كتاباً يحتوي على ٣٢٠ صفحة

صدر في مطلع هذا العام ويحمل العنوان التالي: «إكتشاف الفن الأندونيسي المعاصر، التشكيلة الفنية للدكتور أوي هونغ دجين»، معاوناً كفؤاً له. وعبّرت عن رأيها قائلة: "أنا أجد التشكيلة الفنية للدكتور أوي شيقة جداً، إنها تتجاوز كل الحدود وهي تُمثلُ نموذجاً لتاريخ الفن الإندونيسي الجميل."

الناقدة الفنية ميشيل تشن شعرت بالسعادة عند وصفها التشكيلة الفنية للدكتور أوي في مقالة لمجلة جارودا الداخلية في يونيو/حزيران ٢٠٠٤ قالت فيها: "الكتاب يعطي نظرة شاملة لا تُصدق على الفن الإندونيسي المعاصر في القرن العشرين، وحتى مقدمة القرن الواحد والعشرين." وقامت بتصنيفه على أنه: "مُركّز على جوجيا" إلى حد بعيد، وهذا يعني أنه يعنى بفن المدن الكبيرة الجاوي في يوجياكارتا بالدرجة الأولى، وعلى الإنتاج الفني لخريجي معهد الفنون هناك. وربما يكون قرب موقعه الجغرافي من ماجيلانغ سبباً لذلك، لأنه كان من الأسهل لقاء الأنام في مكان إقامتهم. فالرسامون والنحاتون من جاكارتا، وباندونغ، ودينبازار - المراكز الأخرى للفن الأندونيسي المعاصر - يحتلون مكاناً متواضعاً في بيت الدكتور أوي.

على الرغم من هذه الحماسة والشغف، فإنه لا ينبغي نسيان حقيقة أن التشكيلة الفنية للدكتور أوي هي تشكيلة خاصة تم انتقائها وفقاً لمعايير واعتبارات شخصية، أي غير موضوعية، ولذلك فهي لن تصل إلى درجة إتزان وتكامل مؤسسة معنية تقوم فيها لجنة مختصة بانتقاء الأعمال الفنية وفقاً لما يسمى بالمعايير الموضوعية. حقيقة عدم وجود مؤسسة كهذه تعمل على نحو مُرضٍ في إندونيسيا لا يعني تلقائياً أن على مُجَمِّع الأعمال الفنية الخاص تبني وظيفة هذه المؤسسة، وذلك مهما كانت أهمية إنجازاته.



تمثال برونزي

Gregorius Sidharta Soegigo:
Kendang Player II, 1997.
82 x 106 x 72cm. Bronze.
Reproduction from the catalogue:
Exploring Modern Indonesian Art.
The Collection of Dr Oei Hong Djien.
SNP Editions, Singapur 2004.

"أنا أشتري فقط ما يعجبني شخصياً"، يصف هونغ دجين نفسه. "وكـمُجَمّعٍ فني ينبغي عليّ تحديد مـركز نشاطي. لو قمت بجمع الفـن الصيني لخرجت عن مساري. فـيما يتعـلق بالفن الإندونيسي فـأنا أحيط علمـاً به. يمكنك أن تحب الكثير من الرسامين، وأيضاً رسامين أجانب، ولكن لا ينبغي عليك أن تُجـمع أعمالهم. عليك التركـيز على بعض الفنانين لفـهم أعـمـالهم بصورة أفـضل. الجـمع المتعمق أفضل من الجمع الشامل." يحاول الدكتور أوي، الذي يعمل مسـتشاراً فخرياً لمتـحف الفن السنغافوري، أن يجد لوحات تصف رحلة تطور الفنان الإبداعية، بدلاً من البحث عن قطع منفـردة لرسامين مختلفين. فـعلى سبيل المثال قـام متحـفه بعرض أعـمال فنية من خـمس مراحل تطور مـخـتلفـة للرسـام ودايات بدأت بـلوحـاته المبكرة التجريدية والمشابه لأسلوب بيكاسو، ومرت بصور مزخرفة إمتلئت بالتـفاصيل أكـثر فأكـثر، حتى وجد الفنان طريق عودته إلى طوره التجريدي الأول قبل وفاته.

كان أوي هونغ دجين صديقاً حـميماً لودايات، وعمل لمدة طويلة أميناً لمتحف الرسامين السابق في مونغكيند المجاورة لماجيـلانغ. "لأننا عشنا قريبين من بعـضنا البعض، زارني ودايات أكثـر من الفنانين الآخرين، كمـا قمت أنا بزيارته كذلك"، يقول الـدكتور. وزيّن ودايات تـابوت زوجة هونغ دجين بالرسومـات بعد وفاتها متـأثرة بالسرطان في عام ١٩٩٢.

وعلى الرغم من نموذجيـة التشكيلة الفنية للدكـتور أوي، ومع الاحترام لجملة الرسـامين وأطوارهم الإبداعية، فإنها تبقى، بلا ريب، غير مـوضوعية وأُحـادية الجانب، وذلك إذا أخـذنا اتسـاع نطاق الفن الإنـدونيـسي الحـديث بعين الاعتبار. فـمثلاً الفنانون المرتبطين ببيت سيـميتي للفنون، والذي يعد عنواناً ثابتاً لفـعاليات الفن الإندونيسي، ممثلون بصورة غـير منتظمة في مـتحف هونغ دجين، مثلهم مثل الأعمـال الفنية للفنانين الشـبان من باندونغ، جاكارتا، أو المناطق الأُخـرى. ومع ذلك يكرر الفنانون النـاشئـون في يوجـاكارتا الحكمـة القـائلة: "إذا أحب أوي هونغ دجين لوحاتك، فإنك سـتحـيا." وبتـعبـير آخـر: إذا قام هذا المُجَمع الشهيـر "بإكتشافك"، فإن هذا بمثابة تحقيق ما تم التنبؤ به سابقاً. فبمسـاعدة الأموال المكتسبة من بيع القطع الفنيـة الأولى يصبح من الأسـهل تمويل الأعـمال الفنيـة الكبيرة وبيعها مـرة أخرى بسعر مرتفع. ومنذ أن الذهاب والإياب إلى بيت الدكـتور أوي لا يقـتصـر على الفنانين فقط، بل هو مـفتـوح لأمناء المتاحف ونقـاد الأدب ذوي المستـوى الرفيع على الـصعيـدين المحلي والدولي، فإن صيت الفنانين المعـروضة أعمالهم يرتفع إجمـالاً وبسرعة كبـيرة. وهذا مـا حدث مع ناصـيرون وإنتـانغ ويهـارسو اللذين وُلدا في عـام ١٩٦٥ وعام ١٩٦٧. ويقول مـعلم ويهارسـو: "كان الفنان إنتانغ يرسم على خـشب المسرح عندما قمت بـشراء لوحة له، وكان خجولاً جداً آنذاك." وهو يرسم الآن لوحـات تغطي أسـواراً بأكـملهـا. ولكن الطلب عليـهـا ليس كـبيـراً لسـوء الحظ، وذلك بسـبب مواضـيعها المُرَّوعـة. أغلب النقد يصف إنتانغ ويهـارسو وناصيرون بأنهما رسامـان موهوبان لا يجيدان تقنية الرسم فحسب، بل يملكان مَلَكَة الخـيال الضرورية لملء أعـمالهم المثيـرة للعاطفـة بالتفاصـيل. ومع ذلك فإن السـؤالَ يبقى مطروحـاً فيـما لو أن نفس الشيء سـيحـدث مع الفنانين الشبان الآخرين أيضاً، وذلك لو حصلوا على نفس الدعم المالي.

وبالرغم من هذا النقـد، لن يكر أحـد أن تشـكيلة الفن المعاصر لهـونغ دجين واحدة من أفضل التشكيـلات الفنية في إندونيـسيا. فـعينا الدكـتور إزدادت حدة عـبر عـقود السنين وتعـاظم تأثيـره في نطاق الفن. واعـتـرف قـائلاً: "يتم دعوتي غالباً لافتتـاح معارض فنية لدرجة أنني بدأت أشعـر بالانزعاج." يُشـاركُ أوي هونغ دجين بإسهـامات لكاتالوجات فنية، ويعمل كـمستـشار وكعضـو في لجان تحكيم المسابقات الفنية. ويتميز حكمه بالاستقامة، وأحياناً يكون قـاسيـاً. ويضيف رجـل الأعمـال: "ينطلق بعض الفنانين بشكل واعـد، ولكنهم يـتـوقـفـون في منتـصف الطريق، أو يقـعون في أيدي المُضـاربين، وفي ذلك الحين تتبخر كل أحلامهم."

وبناءً على وجـهة نظر هونغ دجين فـإن المضاربين، وتجار الأعمال الفنية، وأصحاب صالات العرض يحكمون على الأعمال الفـنية وفقاً لاحتـمالية بيعـها بسعر مـرتفع. وقد تضاعف عدد أولئك الذين يُطلق عليهـم «جامعي الأعمال الفنيـة» على نحو مـفـاجيء منذ الأزمة الاقـتصـادية في إندونيـسيا في عـام ١٩٩٧. وفي الوقت الذي تفـقد فـيه الأسهم والأوراق المالية قيـمتها، بينما تزداد قيـمة لوحات أفندي وهنديرا، يبحث كثير من الناس عن أرضية لإستثمار جديد. ويعد تجار الأعمال الفنية من أصل صيني في عداد أنجح هؤلاء التجـار. ويضيف صاحب المتحف وعـلامات الغضب بادية عليـه: "من المرجح أن تكون عقليتنا عـاملاً مساعداً لنا في هذا السياق، فأغلب الإندونيسيين يفضلون التمتع باللحظة التي يعـيشونها، ولهذا فهم يحكمون على العمل الفني في الدرجة الأولى في لحظة شرائه. وإذا حاز فنان على شهرة فـإنهم سيقومون بشـراء كل الأعمال التي تحمل إسمه، أياً كانت جودتهـا. أما الصينيون فيتـمتعون ببعد البصيرة، ويدخلون إحتمال إرتفاع سعر الأعمال الفنية لاحقاً في حسـاباتهم. ولكن وعلى الرغم من خبرتهم في التعاطي مع الأعمال الفنية إلا أنهم لا يملكون القدرة على



Hendra Gunawan: Bai alruz. Reproduction from the catalogue: Exploring Modern Indonesian Art. The Collection of Dr Oei Hong Djien. SNP Editions, Singapur 2004. © Oei Hong Djien 2004.

اقتناء أفضل الأعمال الفنية؛ لأنه ينبغي على التشكيلة الفنية أن تكون استثماراً مستقبلياً، حتى لو ارتفعت قيمتها ببطء. "

يصف الدكتور أوي نفسه بأنه: "في الواقع إنسان شفوق جداً لممارسة هذه المهنة"، فهو مولع بدرجة أكبر بالمواضيع الثقافية والإجتماعية، كما أنه أقر بأنه يكره السياسة. ومن الأرجح أن يكون هذا سبباً في تفهمه لموقف الفنان سوديونو، ويعبر عن ذلك قائلاً: "أنا أستحسن موقفه الذي يتعكس في رسوماته، فهو فضل تجسيد حياة الناس الذين في حاجة إليه، وليس إلى فنه. وهذا ما تم الرمز إليه في لوحة «أنا وثلاث فينوسات» التي رُسمت في عام ١٩٧٤. ولو إضطر سوديونو يوماً ما إلى الاختيار بين زوجته الثانية روسيه و LEKRA، (منظمة ثقافية مرتبطة بالحزب الشيوعي)، لأعطى الأفضلية لحبه. وربما أنقذه هذا القرار من السجن. "

لا يقوم أوي هونغ دجين بجمع الأعمال الفنية حُباً في المال، فهو يُجّمع الأعمال الفنية لأنه لا يستطيعُ الإقلاع عن ذلك. وهو يحب أن يكون متميزاً عن الآخرين، ويبرز بفضل تشكيلته الفنية. كما أنه يحب اللامُعتاد وكل ما هو مثيرُ للتناقض. فبينما تصل قيمة أعمال هندرا المتأخرة إلى مئات آلاف الدولارات، يفضل الدكتور أوي أعماله المبكرة. وبينما تحتفي وسائل الإعلام بالتراكيب الفنية لتسنا سانايا، يشتري الدكتور أعماله التخطيطية والتي تمثل جوهر أعماله الفنية. كما أنه يرعى رسامين مثيرين للجدل، ويشعر بالسعادة إذا كان في استطاعته القول يوما ما بأنه كان أول من اكتشفهم. لقد أصبح جمع الأعمال الفنية للطبيب العام ولُمختبر التبغ إدماناً، بكل معني الكلمة - إدماناً علي الجماليات وعلى المنزلة الرفيعة.

الفنانون يتفهمون موقفه. قام الفنان ودايات بإضفاء الديمومة على حلقة الأخذ والتسليم بين الرسام والمُجَمِّع من خلال مُجَسَّم رخامي يميل إلى السواد وضعه في مدخل متحف الدكتور أوي: جبل، بركان سمبيتغ الخامد الذي يتوعد التلال الخصبة التي يحصد المزارعون فيها التبغ، ثم ينقلون الأوراق الثمينة إلى المخازن. توجد تحت مستودع التبغ بركة سمك، رمزاً للرفاهية، وعلى جانبه الأيسر شُيد متحف ذاخر باللوحات الفنية يحمل عنوان "جبل مرتفع، والماء يسري". ويقول أوي هونغ دجين بفخر: "لقد صممه تكريماً لي. "

إكتشاف الفن الإندونيسي المعاصر: التشكيلة الفنية للدكتور أوي هونغ دجين

بواسطة هيلينا سبانيارد

سنغافورة ٢٠٠٤، الإصدار الأول.

الترقيم الدولي: ٩٨١٢٤٨٠١٠٢

سب#: ٠٣٤٧١٦

$ ٨٩,٨٢

متحف الدكتور أوي هونغ دجين

جي. آي. ديبونوغورو، ماجيلانغ، إندونيسيا

البريد الإلكتروني: hdoei@telkom.net

ترجمة: لؤي المدهون

دورته بناك Dörthe Benack

أسطورة الشرق

أندرياس فليتش

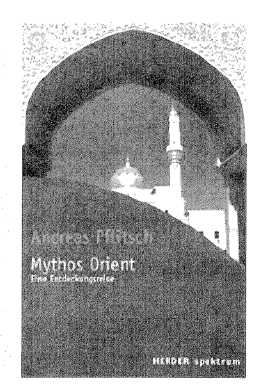
ماذا يعني ـ «الشرق» يا ترى؟ بماذا نفكر، حين نسـمع مدلول الشرق؟ هذه هي القضية المركزية التي يتناولهـا اندرياس بفليتش في كتابه «أسطورة الشرق». وهو بذلك يركز على صورة الشرق في مخـيلتنا الأوروبية، لأننا إن صدقنا بفليتش، فإن الشرق ليس سوى أوهام كاذبة للغرب المزعوم. هذا ما كتبه عالم الدراسات الإسلامية، "يصف الشرق خـير وصف، بأنه ليس سوى مرآة، لا يرى الغرب فيهـا سوى نفسه وباسـتمرار"، ويستطرد: "تنـعكس فيها المخـاوف والرغبات والفنتازيا غير المعترف بها والرعب الدفين".

تتبع المؤلف تاريخيا بدايات أسطورة الشرق حـتى القرن الثامن، وكذلك الصور والحكايات المتنوعة والتي ما زالت قائمـة حتى اليوم. رغم ذلك يرى بفليتش أن هناك طابعا مميزا موحدا لكل هذه التصورات. فهو يميط اللثام عن صورتين، ما زالتا تلوحان لنا عبر مسيرة التاريخ بأكملها وحتى اليوم وامتدتا كخيط أحمر في التقارير والأفلام والسياسة: إنها تصورات "الوحشية والشهوة".

سلك الكاتب في كتابه سلوكـا واضحا وجليا. في البداية يقدم عـرضا تاريخيا عن المراحل التاريخية لمواجهـة الغرب مع بلدان الشرق وثقافاته. وبذلك يصف أيضا تحول الصور التي خلقها المرء في أوروبا عن الشـرق. وقدم عرضا جميلا عن كيفية تحدد معالم هذه الصـور في كثير من الأحايين من خلال علاقات مع بلدان الشرق تكون مرة جيـدة ومرة سيئة. هل تشعـر أوروبا بخطر حقا أم أنها ترى في تلك البلدان الغربيـة ملاذا لرغباتهـا الخاصة وأحلامهـا؟ "يمكن تقديم الشرق باعتـباره محبا للسـلام بشكل خاص ومتجانسـا، أو على العكس بمثابة بربري، ومـستبـد ومتـعطش لإراقة الدمـاء"، هكذا يكتب بفليتش ويسـتطرد: "قلما يلقي الغرب، إن حـصل ذلك أصلا، نظرة واقعية على جيـرانه الشرقيين وثقافاتهم."

يعـالج بفليتش في البـاب الثاني مـواضيع منـفردة كتـصور الـشرق السـاحر، والأروسي أو حتى المتزمت. ومن المؤسف أنه يتم هنا تكرار العديد من المواضيع والأحداث المذكورة التي سبق الإشارة إليها في القسم الأول. المثير للاهتمام هو الفصل الذي يتعرض للحاضر. ومما يؤسف له أن عرضه هنا جاء مبتسرا مقارنة بغيره من المواضيع.

تعامل الكاتب ببهلوانية حاذقة مع العـديد من الأقوال المأثورة الجلية على صعيد الأدب والصحافة والسياسة وكـذلك ما ورد في خطب ممثلي الطوائف المسيحية، تلك التي تدعم نظريته، في أننا لدينا مـشكلة مع الشرق، لأننا "نخلق لأنفسنا الكثـير من التـصورات عن الشـرق". وفي الجهـود التي يبـذلها للبـرهنة على نظريته، غالبا ما يتجاهل أمرا واحدا حقا: وإن كان يشهر بأحكامنا المسبقة، إلا أنه نادرا ما يعـبر عن رأيه، فـيما إذا كـانت هذه الأكلشيـهات قد تسـتند على وقائع. هل كل صورنا خاطئة حقا، أم ينبغي علينا فقط أن نجعلها متناسبة؟ من المؤكد أن بفليتش على حق، حين اعتـبر أن تصورات بيت الحريم الإيروسي في



القرن التاسع عشر ما هي إلا من فنتازيا الرجل و "نتاج غربي كتعويض عن إشباع الرغبات". أما الصور الأخرى القريبة من الواقع فإنها تبعث على الإحراج.
مما يؤسف له أن المؤلف يتركنا، لحد ما، لوحدنا مع ما اكتسبناه من معرفة حول تصوراتنا الشائعة. فهو يكتب أنه: "أصبح من الضروري اتخاذ إجراءات لإعادة بناء الثقة"، ويطالب الغرب باستعداد اكبر لجلد الذات. هذا صحيح. بيد أنه يبقى مدينا لنا بإجابة واحدة فقط. كيف ينبغي علينا أن نفكر ببلدان تم حفظها باختصار فظيع في أذهاننا على أنها الشرق؟ يعد هذا موضوعا مهما لكل أولئك القراء غير المختصين حقا. بفليتش يركز في الأساس على تاريخانية تصورات الشرق الأوروبية. قد تكون إشارة الكاتب الأساسية مفيدة على صعيد الحاضر، في أنه ليس هناك حدود واقعية بين الشرق والغرب وان كليهما مرتبطان ببعضهما كالنسيج الواحد. وهنا يستشهد بفريدريش نيتشه: "الشرق والغرب خطوط طباشير ترسم أمام عيوننا، ليجعلوننا نهبا للفزع".
على كل إن هذا الكتاب الذي تمت صياغته بأسلوب استفزازي جدير بالقراءة. حتى وإن كان لا يستطيع حل نزاعاتنا المعاصرة، إلا أنه يحفز على التفكير. إضافة إلى أن القارئ يطلع على الكثير من التفاصيل المثيرة للاهتمام والمفاجئة أحيانا، مثال ذلك استخدامنا لتعبير« türken أي زيف» الذي يرجع بطريقة تلقائية غير مألوفة إلى هيئة دمية ألبست زيا تركيا في عام ١٧٧٠، اختبأ في داخلها إنسان. كذلك لطيفة حكاية السوسن المعمم، التي تدين باسمها إلى الكلمة الفارسية والعثمانية التي تعني عمامة، لان شكلها يذكر المسمي بالعمامة.

ترجمة: *علي أحمد محمود*

رشيد بوطيب

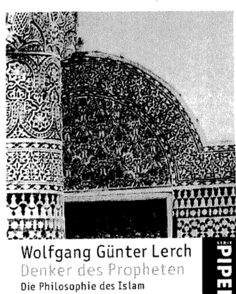
فلسفة الإسلام

للمفكر والصحفي الالماني

فولفغانغ غونتر ليرش

جاء الكتاب الأخير للمفكر والصحفي الألماني المعروف فولفغانغ ليرش حول الفلسفة الإسلامية تعميقاً للحوار بين الغرب والشرق من ناحية، ورداً على هذا الكم الهائل من الأدبيات الغربية الرخيصة حول الإسلام التي ظهرت عقب العمليات الإرهابية في نيويورك وواشنطن من ناحية أخرى. لم يطرق الكاتب، في حديثه عن الإسلام، باب السياسة وإنما اختار الحديث عن الثقافة الفكرية للإسلام. هذه الثقافة التي تظل في مجملها مجهولة في الغرب، ليس فقط لأن المسلمين نسوها أو تناسوها أو أجبروا على نسيانها، ولكن أيضاً لأن المدرسة الاستشراقية الغربية عملت لقرون طويلة على تهميشها والحط منها ونفي صفة العقلانية والعلمية عنها. لكن ليرش يؤكد في كتابه هذا غنى هذه الثقافة وأكثر من ذلك مساهمتها في تشكيل العقل الأوروبي الحديث. إنه يبدأ كتابه بنقد الأحكام المسبقة التي أطلقها هيغل في كتابه «محاضرات حول تاريخ الفلسفة»، والذي يقول فيه إن الشرق لم يعرف قط التفكير الفلسفي. وينتقل لرفض الفكرة المنتشرة في تاريخ الفلسفة، التي ترى أن العرب لم يقوموا سوى بترجمة الفلسفة اليونانية وأنهم لم يطوروا فلسفة خاصة بهم، ليصل الكاتب في النهاية إلى أنه من الممكن فعلاً مقارنة الفلاسفة المسلمين بأكبر الفلاسفة الغربيين. لكنه من جهة أخرى يوجه سهام نقده للتيار الأورثوذوكسي في الثقافة الإسلامية الذي سجن الإسلام بالشريعة ورفض كل التيارات والآراء الأخرى. ويرى ليرش بأن الهدف الحقيقي لأغلب فلاسفة الإسلام لم يكن التشكيك بالدين، بل محاولة بناء الإيمان على أسس عقلانية. ويشير إلى أن بدايات هذا التفكير أثارتها مسألة تأويل القرآن وخصوصاً قضية الجبر والاختيار. كما أن الفتوحات الإسلامية وما نتج عنها من التقاء لثقافات مختلفة دفع المسلمين إلى حشد أسلحة العقل من أجل الدفاع عن دينهم واستدعى ذلك العودة إلى التراث العقلاني لليونان القديمة. ثم ينتقل الكاتب لدراسة أولى ملامح التفكير الفلسفي عند العرب ويرى أن الباحث يصادفها بداية مع المعتزلة وخصوصاً فكرتهم القائلة بخلق القرآن، وما تتضمنه من إيمان بتاريخية النص، هذه التاريخية

التي لا تشكك قط بمصدره الإلهي. كما أن رفضهم للجبرية، جاء منسجماً مع فكرتهم عن العدالة الإلهية، هذه العدالة التي لا يمكن أن تقوم في غياب الحرية. فالجزاء والعقاب في الإسلام يرتبطان جوهرياً بحرية الإرادة الإنسانية ومسؤولية الإنسان عن أفعاله. وقد حدث الانتقال من علم اللاهوت إلى الفلسفة في الثقافة الإسلامية بداية مع الكندي وهو انتقال أعطى الأولوية المنهجية والأسبقية الابستمولوجية للعقل على النقل وهدف من وراء ذلك إلى تأسيس الإيمان عقلانياً. إن الكندي لم يعتقد قط أن العقل يتعارض مع الإيمان وهذا ما دفعه إلى دعوة المسلمين إلى طلب الحكمة والمعرفة عند كل الشعوب التي تمتلكها. أما الفارابي، فإن الكاتب يعتبر كتابه «آراء أهل المدينة الفاضلة» أهم مساهمة منه في الفلسفة الإسلامية وهي مساهمة لا تخفي تأثره بالفلسفة اليونانية، خصوصاً بأفلاطون. فأهم مميزات سكان مدينته الفاضلة هي الأخلاق الفلسفية التي يتمتعون بها والتي تتمثل في البحث المستمر عن المعرفة، في مقابل المدن الجاهلة التي لا تبحث إلا عن إشباع غرائزها الحسية. ثم ينتقل الكاتب إلى الرازي ويشير إلى أن كتاب «الحاوي» ظل المرجع الأساسي للطب في أوروبا حتى القرن ١٦ و أن الرازي نفسه من اعتبر الفلسفة الطريق الوحيد إلى الحقيقة وليس الايمان. كما أكد إخوان الصفا أن الإيمان يمر بالعقل وأن الإنسان هو صلة الوصل بين الأرض والسماء وأن العقل وحده هو ما يميزه عن الحيوان. ويفرد ليرش فصلاً مطولاً لابن سينا، يناقش فيه فلسفته التي ربطت بين العقل والإشراق أو بين أرسطو وعقيدة القلب. لقد كان ابن سينا في الفلسفة الإسلامية مرجعاً أساسياً للتصوف والفلسفة الإشراقية. التصوف الذي كان يقوم على وحدة الوجود وفناء الناسوت في اللاهوت. وبلغة أخرى، كان التصوف انتقالاً من الشريعة إلى الحقيقة. إن عالم الظاهر هو ظاهر الخلق فقط وحجابه. إن



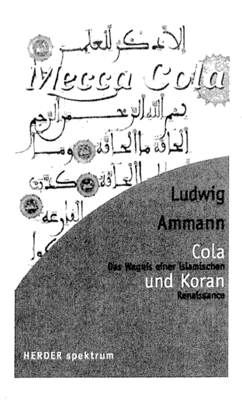
ليرش يقارن بين فلسفة ابن عربي القائمة على مبدأ الحلول وفلسفة سبينوزا، ويرى أن الفيلسوف اليهودي الهولندي قد تأثر إلى حد بعيد بالفلسفة الإسلامية، التي تعرف عليها من خلال كتابات الفلاسفة اليهود بإسبانيا وخصوصاً كتابات ميمونيد (١١٣٨ـ١٢٠٤)، وأن وحدة الوجود التي دافع عنها تجد أصلها في تصوف ابن عربي. ثم ينتقل ليرش للمقارنة بين الغزالي وابن رشد. لقد هاجم الغزالي الفلاسفة في كتابه «تهافت الفلاسفة» وخصوصاً ابن سينا في العديد من النقط، منها مثلاً أن ابن سينا كان يعتقد بقدم الوجود وخلود النفس وأيضاً بفكرة أن الله يعلم الكليات ولا يعلم الجزئيات وفي هذا تناقض مع تأكيد القرآن أن العلم الإلهي لا يحد. أما ابن رشد الذي عرفه الغرب عن طريق شروحه لكتب أرسطو، فإنه لم يكن شارحاً فقط بل أسس فلسفة خاصة به. ولقد رد على الغزالي في كتابه «تهافت التهافت» الذي لم تتم ترجمته إلى الإنكليزية إلا سنة ١٩٥٤ . إن ابن رشد يدافع في هذا الكتاب عن فكرة أن الإيمان لا يتناقض مع المعرفة. ويرى ليرش أن القول بازدواجية الحقيقة لدى ابن رشد هو قول خاطيء، ويستشهد في ذلك برأي عبد الرحمن بدوي ويرى أن سبب القول بذلك ربما يعود إلى ابن سينا الذي فرق بين لغة الوحي ولغة العقل ورأى أن لغة الوحي مجازية، مليئة بالصور وأنها موجهة إلى عامة الناس. إن الأمر يتعلق إذن بازدواجية في التعبير وليس بازدواجية الحقيقة. ثم يشير الكاتب إلى موقف ابن رشد التقدمي من المرأة ومساواته بينها وبين الرجل، ليخلص في النهاية إلى أن فلسفة ابن رشد مازالت ذات أهمية كبيرة بالنسبة للعرب اليوم.

أندرياس فليتش

كولا وقرآن
مخاطر النهضة الإسلامية

تذكرنا هذه الحالة لحد ما بحكاية السكير الذي كان يزحف ليلا تحت أحد فوانيس الشارع، لأنه قد أضاع مفتاحه، كما أشار لأحد المارة الذي أبدى استعدادا لمساعدته. وبعد مضي بعض الوقت في بحث مشترك دون نجاح، سأله الرجل الذي تطوع لمساعدته، إن كان متأكدا، من أنه قد

أضاع مفتاحه في هذا المكان بالذات. أجاب بلا، بل حتى أنه يتوقع، أنه قد فقد المفتاح في مكان يبعد بعض الشيء عن هذا الموقع. بيد أنه يتعذر البحث عنه هناك لحلكة الظلام.
المنطق المجرد من الحجة لهذا الرجل يتفق وحالة الإصرار التي يجنح إليها الغرب لتفسير مشاكل العالم الإسلامي المعاصر بادعاء شامل في عدم التوافق بين الإسلام والحداثة. كل شيء واقع في مخروط الضوء لمقدمة القياس هذه، يشع بجلاء ووضوح؛ وكل شيء يقع خارجه، يتم، على عكس ذلك، التغافل عنه عمدا، وذلك، لأنه لا ينبغي أن يكون، ما لا يسمح به. وهكذا تنشأ فرضية، أن الإسلام رجعي، بل هو دين العصور الوسطى، ذلك الدين الذي يضع المجتمعات المطبوعة بطابعه في حالة هي أقرب إلى نمط نموذجي مضاد للحداثة، أخذ يتصاعد في زمن لا يكاد يُسأل فيه عن أسباب اليقين. وستكون هذه التقديرات الخاطئة مفجعة بمعنى الكلمة من خلال الاستناد عليها سواء كان ذلك عبر استحواذ الغرب على الحداثة أم من خلال رفض الإسلاميين الأصوليين لها. يبدو أن هذين الطرفين المتعارضين في الأساس يثبتان أنهما قريبان في افتراضاتهما الأساسية من بعضيهما البعض لحد الذهول.
عند هذه النقطة العصبية يبدأ كتاب لودفيغ أمّان «كولا وقرآن. مخاطر النهضة الإسلامية». فالحداثة، هكذا يوضح الكاتب، لم تعد حكرا للغرب كما أن المشاركة فيها لم تعد منذ زمن بعيد موضوع تفاوض. فاليقظة الإسلامية، هكذا هي نظريته الأساسية، ليست بظاهرة مناهضة للحداثة، بل هي جزء منها. قد يدعي ممثلو الإسلام السياسي أنهم يرغبون العودة إلى التقاليد، بيد أنهم في تصرفاتهم وتفكيرهم وقبل كل شيء في حقهم في تغيير العالم، ملزمون بالحداثة حتى الأعماق. وقد أثبتت النهضة الثقافية للإسلام أيضا من خلال طبيعتها التحررية أنها متجذرة كليا في التفكير الحديث. وستتأكد العودة الموهومة إلى التقاليد التي يطالب بها المسلمون المتطرفون، بأنها مراوغة.
ما هو واقعي من وجهة نظر أمّان، يعد بالنسبة إلى الكثيرين أمرا يحمل تناقضاته في داخله: إن حداثة إسلامية تعني "تعاوناً ذا مستقبل واعد لثقافات محلية وعالمية للحداثة". يتصور المؤلف بدايات متعددة الأصوات للحداثة الإسلامية في سياق قضية العولمة، ويناقش دور المسلمين في أوروبا ويعالج الضرورات الملحة لتقديم تفسير للقرآن يساير العصر. يطرح الكاتب آراءه بسرور عظيم، وغالبا ما يصعد من هجومه مع إلحاح (يعبر عن نمطية مولعة بعلامة التأثير).
إلى ذلك فهو لا يضع جانبا الأخطار الحقيقية التي تنبعث من الإسلاموية ذات النزعة الحربية. وهو لا يبرر ولا ينتحل أعذارا ولا يهون من هذا الإفراط المضر قطعا، لكنه يدعو إلى التميز ويحذر من استقباح الحسنات والسيئات على السواء، لأن "من يتحاشى الموازنة بين حيادية متعددة الثقافات وبين سياسة جرمانية أحادية الثقافة، يلعب بالنار." إن عقلية الحصار الراسخة ضمن سياق صراع الحضارات، التي تجعل كل ما هو إسلامي مضاد للحداثة مبدئيا أو مناقضا للقيم الغربية، تفضي إلى ترابط إجباري مخالف للمنطق بين الإسلاميين والأوروبيين المركزيين. حين يزعم على وجه التقريب بعض المحذرين الغربيين، من أن الديمقراطية



غريبة عن الإسلام من حيث المبدأ، فأنهم بذلك يأخذون بحجج الإسلاميين ويخونون قوى الإصلاح. حجة أمّان تعتمد على قوة التكامل والإقناع لتلك القيم، التي يستخدمها المنذرون الأكثر ذعرا من خطر الإسلام بأعلى أصواتهم. تتم المطالبة بحقوق الإنسان والقيم الأساسية باسم التنوير، لكن التنوير، في أغلب الأحيان، ليس سوى "إدعاءات من غير إدراك حقيقي لمغزى التنوير في انتزاع حق فصل الدين عن الدولة عن طريق الكفاح".
يقدم هذا الكتاب على العموم قراءة مثيرة للاهتمام تعلمنا أن ثقتنا بالقيم الأساسية تجعلنا نلتزم بالطمأنينة المتفائلة التي تتميز عن السذاجة التي تدمن الانسجام وعن ترويج إشاعات الذعر أيضا.

ترجمة: *علي أحمد محمود*

أنجيلا شادر Angela Schader

العالم العربي في معرض فرانكفورت

الأندلس لاتقع على الماين

كثر الحديث عن فرصة كبيرة بمناسبة استقبال العالم العربي كضيف شرف على معرض فرانكفورت للكتاب، لكن ما لبثت أن ارتفعت أصوات نقدية، وقبل افتتاح المعرض، تنبأت بفشله. وتؤكد الارتسامات حول المعرض بأن المرء لم يزل في بداية عملية الحوار أو التفاهم.

بعد أربعة أيام زخمت بلقاءات ملهمة ولحظات مخيبة للآمال يصعب الحكم على تلك الارتسامات. هل نجحت فعلا عملية حشد أكثر من ٢٠٠ كاتب ومثقف عربي، تسبب تزامن قراءاتهم بنوع دائم من الحيرة في الاختيار: هل على المرء حضور النقاش حول الشعر العربي المعاصر أم النقاشات حول تحديث المجتمع العربي؟ دردشة عند دور النشر أم قراءة الكاتب المفضل؟ هذه الأسئلة مست خصوصا، خلال ثلاثة أيام من خمسة هي زمن المعرض، الجمهور المتخصص الذي سمح له بالدخول، والذي أعد برنامجه اليومي وفقا لارتباطاته لا لأذواقه. ما نتج عنه بقاء خيمات القراءة غالبا نصف فارغة، وعودة الكتاب محبطين، وقد تأكد بداخلهم شعور بأن المرء قد أعد لهم في هذه البلاد مقلبا.

سوء الفهم هذا يؤلم أكثر بالنظر إلى الحشد الكبير من الكتاب المتألقين القادمين من العالم العربي، الذين تم الإلتقاء بهم والإستماع إليهم. فإلى جانب أمراء الشعر أدونيس ومحمود درويش والشاعر المصري عبد المعطي حجازي غير المعروف بعد في ألمانيا واليمنية العنيدة الطبع نبيلة الزبير، وأسماء معروفة مثل آسيا جبار وسحر خليفة، ورشيد بوجدرة وابراهيم الكوني، كان هناك كتاب عرفوا بشعرية لغتهم النثرية مثل زكريا تامر، ادوارد الخراط والأردني إلياس فركوح، الذي انطبعت قصته المتشائمة والمضحكة بالذاكرة. لكن الأمر يختلف مع برنامج دار الأدب Literaturhaus المفتوح للجمهور، الذي قدم في خمسة ليال قراءات للعديد من الكاتبات والكتاب، فلم يعد أحد منها بخفي حنين.

وطبعا، فقد ظل النقاش محتدما حول ما إذا كان المرء قد دعا الكتاب الحقيقيين إلى فرانكفورت أم لا، يتردد بمؤخرة كل رأس. الكتاب الذين طرح عليهم هذا السؤال استطاعوا بكل يسر ذكر أسماء تم إهمالها ظلما عند عملية الاختيار.

ابراهيم المعلم، رئيس اتحاد الناشرين العرب، اعترض على ذلك بقوله بأن معايير اختيار ممثل للثقافة العربية صعب تحديدها: هل علينا دعوة الكتاب الذين يملكون اعترافا وشعبية كبيرة في الثقافة العربية أم أولئك الذين اشتهروا في الغرب بسبب من ترجمة أعمالهم؟ ولكن هنا بالضبط، فيما يتعلق بالترجمة، أخفقت الجامعة العربية في تقديم أسماء جديدة. فمع بدء الاستعدادات للمعرض تم الاعلان عن نشر مائة ترجمة عن العربية، ليتم اختزال هذا الرقم إلى عشرين، وحتى ذلك لم يتحقق نهاية الأمر. الإشارة إلى هذا الأمر عمل المعلم على التحايل عليها زاعما بأن الهدف من هذه الفكرة تمثل فقط في تحفيز الناشرين الألمان على زيادة عدد ترجماتهم من العربية إلى الألمانية.

كثيرة هي الوعود التي ضربت، وهارتموت فيندريش، المسؤول عن البرنامج العربي لدى دار لينوكس، واحد من أهم وسطاء الثقافة العربية في المجال اللغوي الألماني، لم يتلق جوابا من الجامعة العربية بخصوص برنامج الترجمة الذي عرضه عليها. وحتى تكريم رفقة المستعربة الكبيرة فولف ديتريش فيشر الذي تم الإعلان عنه قبل بداية المعرض، تحول إلى نوع من المهزلة على حساب الاثنين، بشكل لا يمكن أن يتصوره حتى أكبر الشامتين. وهذا من الأمور التي تعبر عن الدرك الأسفل الذي وصلت إليه هذه المناسبة.

السياسة أم الثقافة؟

ومن دواعي البلبلة، حتى قبل انطلاق فعاليات المعرض، الإعلان على أن هذه المناسبة ثقافية وليست سياسية. ولكن العكس هو ما حدث. ففي داخل المعرض انصبت اهتمامات الجمهور على النقاشات المتعلقة بالمواضيع السياسية والاجتماعية أكثر منها بالقراءات الأدبية. ولحسن الحظ لم يسيطر جو الانسجام الروحي الذي ساد الحوار الافتتاحي بين رجل الدين السويسري هانس كينغ والمكلف من طرف الجامعة العربية بالحوار بين الثقافات أحمد كمال أبو المجد على كل جلسات المعرض. واختلف الأمر عن ذلك في الندوة التي ناقشت التيارات المعاصرة في الفكر العربي، التي احتج المشاركون فيها، على أن الغرب لا

يمنحهم تلك الأهمية التي يمنحها للحركات الاسلاموية. ومع ذلك فإن المفكر اللبناني علي حرب يؤكد على أن الفلسفة العربية المعاصرة لم تفتح بالفعل آفاقا فكرية جديدة ولا تمخضت عن أفكار ذات بعد عالمي. التونسي علي بوحديبة رأى أن أهم التيارات الفكرية العربية في القرن العشرين، ويعني بذلك العقلانية والقومية والاسلاموية هي مجرد ردود أفعال على التأثيرات الغربية، ودعا إلى تأسيس وعي نقدي ومستقل بدلا من فكر تحكمه المفاهيم الايديولوجية. أضحى هذا الأمر اليوم ضروريا وصعبا على التحقيق من كل وقت مضى، فأكثر من أية ثقافة أخرى، يعتقد العرب بتآمر الغرب ضدهم، وهذه البارانويا لم توصل هذا التخندق. الشك واليأس سيطرا على النقاشات حول الوضع الحالي للمجتمع العربي. فالعرب غير قادرين، اعتمادا على أنفسهم، على تحقيق التغييرات الضرورية التي تقتضيها عملية التحديث. إنهم يقفون سلبيين، منعزلين ودون وعي ذاتي في سياق الجغرافية السياسية. الناس يخدمون الدولة والمؤسسات وليس العكس، قال عالم النفس الاجتماعي حليم بركات منتقدا. لقد أصبح من الضروري بناء مجتمع مدني، هذا البناء الذي تحاول النخب الحاكمة عرقلته بكل ما تملك من قوة. ويضيف إلى ذلك، الشاعر والكاتب عباس بيضون، بأن تطور الفرد إلى حامل لل"المواطنة" يجب أن يتحقق في المجال العربي ضد البنى التقليدية المتسلطة للأسرة والقبيلة. وبدا ما قيل في هذا السياق مطمئنا في النقاش الذي دار حول حضور المرأة في السياسة والمجتمع وحول آفاق المجتمع المدني العربي: فقد تمت البرهنة على ذلك بأرقام وتقارير ميدانية حول كل دولة على حدة، إضافة إلى التنويه بالإصلاحات القانونية والانجازات التي تم النضال من أجلها في السنوات الماضية.

صورة مقطعة

ومن دواعي السخرية أن خطأ في الترجمة دفع مشاركا مصريا بالحوار حول الصور المشوّهة التي تحكم نظرة العرب والألمان إلى بعضهم البعض إلى أن يصبّ جام غضبه على المتخصص بشؤون الشرق الأوسط المعروف بموضوعيته وروحه النقدية ميشائيل لودرن. فإلى جانب عدد من المترجمين الفوريين المحترفين، كان هناك بعض المترجمين غير المحترفين، الذين لم يستطيعوا نقل النقاشات العميقة بين العربية والألمانية بشكل مناسب، مما شكّل خللا بنيويا أساسيا في هذه المناسبة. وحتى من الجانب العربي كان يتوجب على الأقل تقديم مداخلاتهم مكتوبة إلى المترجمين. ولهذا السبب فما يتبقى من هذه النقاشات الكبيرة هو مجرد صورة مقطعة. فالعرض لم يكن البتة بمستوى المسموع. وفيما يخص الكتب العربية المعروضة، فلم ترافقها أية معلومات عنها للجمهور الألماني، أما المعارض والبرامج المعدّة من طرف الجامعة العربية فلم تقدم سوى صورة فلكلورية وملونة عن العالم العربي. وفي المقابل فقد نظمت مؤسسة فريدريش أيبرت معرضا رائعا



معرض الكتاب العربي في فرانكفورت ٢٠٠٤، تصوير: Larissa Bender

ولاذعا عن فن الكاريكاتور العربي المعاصر، في حين لم يحظى معرض مؤسسة فرانكفورت لتاريخ العلوم العربية ـ الاسلامية: "العلم والتقنية في الإسلام" بإقبال يذكر. وقد عبر المعلّم رئيس اتحاد الناشرين العرب بسعادته بما تحقق في المعرض، إذ يرى أن الاهتمام بترجمة الأدب العربي بدا محسوسا، كما أن هذه المناسبة شجعت الناشرين العرب على نشر آداب الشعوب الأخرى أيضا. وعلى المرء أن لا ينسى أنها المرة الأولى التي تقدم فيها الجامعة العربية على القيام بعمل ثقافي، طبعا نأسف للعيوب التنظيمية، ولكن المبادرة تستحق منا في نهاية الأمر أن ننظر إليها بتسامح، بالنظر إلى صعوبة المهمة. رغم أنه من قبيل الأعجوبة أن المشروع لم يفشل نهائيا بسبب من الخصومات والتأجيلات والمشاكل المادية وقلة الخبرة. لكنها أعجوبة كان يتمنى لها المرء أن يتجاوز اشعاعها الضوء الاصطناعي لقاعات المعرض.

ترجمة: رشيد بوطيب

جريدة نويه تسوريشر تسايتونغ ١١ من أكتوبر ٢٠٠٤.

Loay Mudhoon لؤي المدهون

إلفريده يلينيك وجائزة نوبل للآداب

إنها الهواجس فسحة الإبداع الوحيدة

عندما جلستُ قبل عامين في قاعة سينما متواضعة لمشاهدة عرض لفيلم «عازفة البيانو»، الذي اقتبس من رواية لإلفريده يلينيك تحمل العنوان نفسه، شعرت آنذاك بالاضطراب والغثيان. فبالرغم من اعتقادي، في البداية، بأن الفيلم يعالج الخاصية المتأرجحة لإشكالية الجنس في المجتمع المفتوح الذي تحولت فيه الحياة الجنسية للفرد إلى قضية شخصية، إلا أنني تركت قاعة السينما وقد ملأ الفزع نفسي. وبعد قراءتي للرواية بدا لي أنني وجدت تفسيراً لردة فعلي تلك في نوعية أعمال إلفريده يلينيك. حقاً، إنها تملك الجرأة على ملامسة مواضيع حساسة، متجاوزة حدود المنظومة القيمية للمجتمع، وذلك بلغة تتمتع بخصوصية لا تعرف الرحمة: لغة وَصْفية، ووظيفية تخلو من العواطف والجماليات المعهودة.

فهي تصف في هذه الرواية الصادرة في عام ١٩٨٣، والتي ربما تكون أفضل رواياتها، هروب فتاة شابة، عديمة الخبرة، من واقعها اليومي. هذه الفتاة التي تعيش بلا رفيق حياة وسط طبقة اجتماعية نمساوية وُسطى تميل إلى الفاشية في خمسينيات القرن العشرين، فشلت في الوصول إلى مرتبة عازفة بيانو في أوركسترا مرموقة. فرغم كل جهود أمها ذات الشخصية المهيمنة عليها، لينتهي بها المطاف أخيراً إلى العمل كمُعلمة بيانو بسيطة. وبالرغم من أنها تبدو ابنة مثالية كرست حياتها لرعاية والدتها، إلا أنها تخفي جانباً آخر من حياتها، فهي تتعاطى عروض الجنس الرخيصة ليلاً، كما أنها تشترط على الشاب، الذي وقع في شباكها، أن يعاملها بشكل ساديّ قبل أن تمارس الحب معه.

يتكثف أسلوب إلفريده يلينيك بشكل جلي في روايتها «رغبة» الصادرة في عام ١٩٨٩، فهي أرادت فيها، وعلى حَد قولها، ابتكار «لغة أنثوية إباحية جديدة»، لينتهي بها المطاف أخيراً إلى اختلاق لغة استحواذية مُصطنعة تتميز بالرتابة. فهدفها الأعلى النابع من هواجسها المَرضية يكمن في تحويل اللغة إلى مجرد سلاح ضد آفات المجتمع، ولذلك لا تلعب أحداث الرواية إلا دوراً ثانوياً.

هذا هو عالم إلفريده يلينيك: عالم خاو، مخيف، غريب الأطوار. فيه يتحول الرجالُ إلى مجرد كائنات متوحشة تحركها غرائزها، وفيه تتحول النساء إلى مخلوقات شهوانية مطيعة، وصاغرة، ومُستسلمة لرغبات الرجال. كما أنه عالم محدود يقتصر منظوره على المجتمع النمساوي فقط!

لا شك أن المرأة حاضرة بقوة في أعمال إلفريده يلينيك التي تعترف بوضوح يصل إلى درجة السذاجة قائلة: "في الواقع، أنا لا أعرفُ شيئاً عن الحياة." ولا ريب في أن التزامها الأخلاقي بتوظيف أدبها لإماطة اللثام عن ظواهر اجتماعية غير سوية مثل الاستغلال الجنسي للمرأة، والعنف داخل الأسرة، والتمييز العنصري، وتزايد نفوذ اليمين المتطرف في النمسا، يستحق الاحترام والتقدير. ولكن، هل يشكل إفراط الكاتبة غاية في حد ذاتها؟ وهل تأثير الصدمة، التي تهدف كل كتاباتها إلى تحقيقه، يبرر أسلوب السرد الاختزالي، ولغته المُصطنعة؟

يقول الناقد الألماني الشهير هيلموت بوتيغر في كتابه «ما بعد اليوتوبيا» وفي مقالة مطولة بعنوان «يلينيك والرغبة»: "رفضها الراديكالي للعناية بجماليات اللغة يقترن بإجادتها التعامل مع وسائل الإعلام." ويضيف بوتغر قائلاً: "إنها الكاتبة الغانية التي كانت يوماً ما عضواً في الحزب الشيوعي النمساوي، والتي تحولت بِعَيْنِها إلى كليشيه، رغم أن موقفها يعارض، مبدئياً، كل الكليشيهات وكل الصور الاجتماعية النمطية."

وبغض النظر عما إذا كانت تجربة إلفريده يلينيك الأدبية تشكلُ تحرراً من الذات، أو أنها وليدة طفولتها الأحادية الجانب، فإن الكتابة الناضجة التي تصبو إلى الوصول إلى العالمية، هي تجربة خلاص بقدر ما هي فعل مواجهة. حقاً، إن إلفريده يلينيك مثقفة مُلتزمة نجحت في «أخلقة» أدبها، أي تطويعه لخدمة رؤيتها الأخلاقية، حتى استحوذت مواضيعه على إبداعها الأدبي. وعلى هذا النحو فشلت، كما فشل الكثيرون من قبلها، في توحيد ما لا يتحد. فالأدب العالمي، الذي يستحق دوماً الفوز بجائزة نوبل هو أدب يتجاوز القيود والحدود، ولا يعرف الإقليمية.



Surya Wirawan: A Drop of Living. Etching(?)


www.goethe.de/fikrun
FIKRUN WA FANN
80
GOETHE-INSTITUT
A